



BACHELORARBEIT

Herr
Maximilian Hillmer

Expressionismus im modernen Film

Analyse expressionistischer Merkmale
im Film und dessen
daraus resultierende
differenzierte Wahrnehmung

2014

BACHELORARBEIT

Expressionismus im modernen Film

Analyse expressionistischer Merkmale
im Film und dessen
daraus resultierende
differenzierte Wahrnehmung

Autor/in:
Herr Maximilian Hillmer

Studiengang:
**Szenische Kamera
Film und Fernsehen**

Seminargruppe:
FF11wK1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer

Zweitprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Einreichung:
München, 08.07.2014

BACHELOR THESIS

Expressionism in modern film

Analysis expressionistic features
in film and its resulting
differentiated perception

author:

Mr. Maximilian Hillmer

course of studies:

**cinematography for
film and television**

seminar group:

FF11wK1-B

first examiner:

Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer

second examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

submission:

München, 08.07.2014

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname:

Hillmer, Maximilian

Thema der Bachelorarbeit:

Expressionismus im modernen Film – Analyse des Expressionismus im modernen Film und dessen daraus resultierende differenzierte Wahrnehmung.

Topic of thesis:

Expressionism in modern film - Analysis of expressionism in modern cinema and its resulting differentiated perception.

66 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract:

Diese Arbeit geht auf die historische Entwicklung des Kunststils Expressionismus im Film ein und analysiert anhand des Films „The Mirror“ von Andrej Tarkovskij expressive Merkmale in Bezug auf Wahrnehmung und Funktion.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I-II
Abbildungsverzeichnis	VI
Tabellenverzeichnis	IV
 1. Vorwort.....	 V
1.1 Expressionismus.....	1-7
1.2 Geschichte des Expressionismus im Film.....	7-10
1.3 Analyse produktionstechnischer Aspekte.....	10-21
von „Das Cabinet des Dr. Caligari“	
 2. Drama und Film im Expressionismus.....	 22
2.1. Expressionistische Filmthemen.....	22-27
2.2. Grenzen des Expressionismus im Film.....	27-30
2.3. Romantische Tendenzen.....	31-32
 3. Wahrnehmung expressionistischer Elemente.....	 33-34
3.1. Vergleich zu anderen Storytellingmöglichkeiten.....	35-37
 4. Formanalyse von „The Mirror“	 37-40
4.1. Dramaturgie.....	41-42
 5. Expressionistische Merkmale in „The Mirror“ von Tarkovskj.....	 43
5.1. Lichtsetzung.....	43-46
5.2. Kinematographie.....	47-50
5.3. Spiegel.....	51-52

6. Stil des expressionistischen Films	53-54
6.1. Manuskript.....	54-57
6.2. Regie.....	58-60
6.3. Montage.....	60-61
7. Fazit	62-64
7.1. Perspektive des expressionistischen Films	64-66
 Literaturverzeichnis	 VIII
 Anlagen	 IX
 Eigenständigkeitserklärung	 X

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ausschnitt der düsteren Straßen in 'Caligari'
<http://theredlist.com/media/upload/2013/09/12/1378996151-5231cfb7ae703-014-the-cabinet-of-dr-caligari.jpg>

Abbildung 2: Filmplakat "Das Cabinet des Dr. Caligari", 27. Februar 1920 1
<http://3.bp.blogspot.com/yZdBaA9T8bM/UJjQjM7qWCI/AAAAAAAAABHQ/JXA1b6GOu1c/s1600/Genuine+the+Vampire.jpg>

Abbildung 3: Hermann Warm, Das Cabinet des Dr. Caligari. Modell des Rathauses, 1965.....
 Farbe, Holz, Metall und Stoff, Deutsche Kinemathek – Musuem für Film und Fernsehen, Berlin

Abbildung 4 Hermann Warm, Das Cabinet des Dr. Caligari. Modell
 des Jahrmarktwagens, 1965, Farbe, Holz, Metall und Stoff, Deutsche Kinemathek – Musuem
 für Film und Fernsehen, Berlin

Abbildung 5: Nosferatu der Vampir, F.W. Murnau, 1922
<http://outsideperception.files.wordpress.com/2012/04/nosferatu1.jpg>

Abbildung 6: Screenshot Dusch-Szene "Psycho", 1960, Alfred Hitchcock.....
<http://eng3122.wordpress.com/group-3-main/aesthetics/essay/>

Abbildung 7: Szene aus "The Mirror", TC:00:02:13, Memoire des Protagonist.....

Abbildung 8: Szene aus "The Mirror", TC:00:33:28, Gespräch von Alexei mit Frau.....

Abbildung 9: Szene aus "The Mirror", TC:01:21:17, Alexei's Blick in den Spiegel.....

Abbildung 10: Szene aus "The Mirror", TC:01:21:31, Alexei's Blick in den Spiegel.....

Abbildung 11: Szene aus "The Mirror", TC:01:35:12, Alexei's Blick in den Spiegel.....

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Vergleich Impressionismus und Expressionismus

<http://www.abipur.de/referate/stat/675100546.html>

1. Vorwort

Auf einer Leinwand erscheint ein Bahnsteig, an dem Reisende warten. Langsam nähert sich der Zug. Einige Zuschauer im Pariser "Grand Café" werden unruhig. Immer näher kommt der Zug, fährt förmlich direkt auf den Betrachter zu.

Die Zuschauer kreischen, verstecken sich voll Panik unter den Sitzen. Solche Schilderungen der ersten Kinovorführung verweisen viele Filmhistoriker inzwischen zwar ins Reich der Legende. Doch große Augen und offene Münder gab es oft, damals, als die Bilder laufen lernten.¹

Die Erfindung des Films, Ende des 19. Jahrhunderts, bedeutete für den europäischen Raum, durch die einhergehende Progressivität des „bewegten Bildes, einen enormen kulturellen Fortschritt. Von einer neuen „Kunst“ konnte man Anfangs nicht sprechen, da es sich eher um unscharfe und verwackelte Bilder handelte, die das menschliche Gehirn in Zusammenhang mit der visuellen Wahrnehmung erstmals verarbeiten musste. Dabei traten bei dem einen oder anderen Zuschauer anfänglich Übelkeits- und Schwindelgefühle auf und sie fühlten sich der Realität entfremdet. Sie flüchteten in eine Illusion und konnten mit der Leinwand als Transmitter nicht umgehen. Das Medium „Film“ hat sich im Vergleich zu anderen Kunstarten ziemlich schnell weiterentwickelt und brauchte nur knapp zehn Jahre um einen signifikant wichtigen Schritt in der Evolutionsleiter zu machen. Die Filme wurden länger und sie beinhalteten nun mehrere Einstellungengrößen, um besonders fiktionale Inhalte, statt reale Ereignisse abzulichten.²

Diese Erfindung schaffte es eine wahre Euphorie auszulösen und es gab nun viele geistreiche Wissenschaftler und Ingenieure, die sich der Weiterentwicklung des Filmapparates widmeten. Aus den Schaukastenvorführungen Anfang des 20. Jahrhunderts wurde schnell ein Medium, das neuartige künstlerische Tätigkeiten eröffnete. Es brachte den Gedanken auf, Theaterstücke zu verfilmen und sie für den Stummfilm umzuarbeiten. Die Machwerke gewannen „an künstlerischem Format, Bildkunstgeschichte wird eins mit der ihrer Repräsentanten, einzigartiger Regisseure, talentierter Schauspieler.“³

¹ <http://www.filmszene.de/die-anfänge-des-kinos>

² <http://www.filmszene.de/die-anfänge-des-kinos>

³ Von Cossart, Axel (1985) : Kino – Theater des Expressionismus, Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule/Bd.1, Seite 4 , Essen

Im Verlauf der weiteren Jahre hat sich das Medium in vielen Hinsichten weiterentwickelt und so vielen den kreativen Freiraum gewährt. Film gilt als die Vereinigung von verschiedenen Künsten. Er beinhaltet neben den bildenden Künsten der Bildhauerei und Malerei auch die darstellenden Künste der Musik und des Tanzes. Aus diesen so unterschiedlichen Komponenten generiert der Film eine neue darstellende Kunstform, welche sich die Eigenschaften aller zu Eigen macht. Es ist eine andere Wahrnehmung von Kunst. Dabei schafft der Kunstbegriff „Film“ aus seiner Diversität eigene Formalitäten, die in dem Gesamtkunstwerk als eigene Künste angesehen werden können. Die Montage, also die Verarbeitung und Strukturierung von aufgenommenen Film- und Tonmaterial hat zuerst einen nebensächlichen Teil in dem Schaffensprozess des Filmes dargestellt, gewann aber im Laufe der Zeit an Bedeutung. Durch diese einzigartigen Kompositionsmöglichkeiten konnte der Film in vielen subtilen Ebenen, Informationen vermitteln und Meinungen, sei es die des Regisseurs oder Produzenten, vertreten. Dadurch wurden eindeutige gesellschaftliche Tendenzen in die inhaltliche Struktur des Filmes eingewebt, um so nicht nur oberflächliche Probleme und Missstände anzusprechen, sondern der Gesellschaft einen subjektiven Seitenhieb zu verpassen. Der Film gilt als medialer Filter.

Gegen Ende der 20er Jahre sieht sich der Film generell als Ausdrucksmittel gesellschaftlichen Lebens und als Kunstform akzeptiert. Durch die Vertonung wird der Film, um 1930, zur geistigen und wirtschaftlichen Großmacht und zum marktorientierten Volksvergnügen. Synchronisiert oder mit Untertitel konnte der Film auch exportiert werden. Dieser Wandel verschaffte ihm noch eine höhere Aufmerksamkeit. Dadurch gelang es kulturelle Ansichten, über geographische Grenzen hinweg, zu teilen.

Auch die NSDAP hat diesen Vorteil schon früh erkannt und bereits vor der Machtübernahme 1933 begonnen den Film als mediale Ausdrucksform ihrer Ideologie zu nutzen. Joseph Goebbels sah das Medium Film als ein wirkungsvolles Werbemittel, das sehr wandlungsfähig ist und zu den „zukunftsstärksten Künsten“ zählt. Die Neuerung der Farbgebung Ende des II. Weltkriegs stellte eine weitere Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten dar.⁴

⁴ Gould, Michael (1976) : Surrealism and the cinema, South Brunswick, Seite 170ff, Barnes

Bei jeder Entwicklung wird derzeitiger Stand leichter verständlich, wenn man die selbst-reflektierte Frage stellt: „Was war?“ Der Film gilt als eine noch sehr neumodische Kunst, jedoch führt er eine sehr große Tradition fort – die der Bühnendarstellung.⁵

Das Theater spielt im Film eine große Rolle, sie sind untrennbar miteinander verbunden. Es stellen Merkmale von Bühne und Leinwand in ihren Gemeinsamkeiten und Gegensätzen, darstellerisches Wirken und Zuschauererwartung, wechselseitige Einflüsse dar. Es sind künstlerische Richtungen in der Art und Weise der Darbietung, sowohl im Theater als auch dem Film zu erkennen. Dabei stehen diese meist in engem Zusammenhang mit der bildenden Kunst. So hat sich auch der „Expressionismus“ als Stilrichtung der bildenden Künste den Weg in die Filmkunst gebahnt und sich als standhaftes Stilmittel etabliert.

Bei der Betrachtung eines Films sollte man in der Regel die Originalfassung analysieren. Also das Original, den echten Film bearbeiten. Bei der Filmanalyse, auch in Literaturanalysen, ist es jedoch oftmals auch der Fall, dass der Film im Laufe der Zeit Veränderungen unterworfen war und es so differenzierte Werke gibt. In der Literatur hat ganz klar der Verfasser das Recht zu sachlich und geschichtlich relevanten Änderungen. Es ist ihm im Verbund mit dem Verleger vorbehalten verschiedene Fassungen zu schreiben, zu überarbeiten und sie schlussendlich herauszugeben. Im Medium Film ist dies ganz anders anzusehen, da es sich dabei um eine ‚Verbundkunst‘ handelt und es nur selten einen Verfasser des Drehbuchs gibt, lediglich im Autorenkino. Mit dem Begriff ist die Vereinigung von Regisseur und Drehbuchautor in einer Person gemeint. In den meisten Fällen ist der Film jedoch ein Gesamtkunstwerk von mehreren Parteien, die an der Schöpfung der Idee und des schlussendlichen Films beteiligt sind. Drehbuchautoren, Regisseure, Cutter und Produzenten sind in entscheidenden Sequenzen der Filmentstehung gleichermaßen betroffen und ihnen obliegt es den Film, sei es aus gestalterischen oder marketingtechnischen Gründen, zu kürzen.⁶

Des Weiteren kommen noch externe Instanzen dazu, die eine Veränderung des Originals veranlassen können. Staatliche Fernsehbehörden haben ihre eigenen Senderichtlinien, die sich in manchen Fällen mit dem Film überschneiden und dadurch Stellen daraus entnommen werden müssen. Filmverleiher sind dagegen marktorientiert und

⁵ Von Cossart, Axel (1985) : Kino – Theater des Expressionismus, Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule/Bd.1, Seite 5 , Essen

⁶ Von Cossart, Axel (1985) : Kino – Theater des Expressionismus, Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule/Bd.1, Seite 6f , Essen

achten auf speziell dem Land angepasste Kriterien und produzieren deshalb verschiedene Versionen.

Von jedem Film gibt es deshalb meist mehrere Fassungen. Neben Kinofassungen unterschiedlicher Länder existieren auch gekürzte bzw. zensierte Fernsehversionen, welche für Kauf- und Verleihmarkt produziert werden. Den in Mode gekommenen ‚Directors Cut‘, eine Version des Regisseurs, dient jedoch meist nur als Variante einer neuen Geldquelle. Aus diesem Grund, sollte man sich auf eine Version für die wissenschaftliche Untersuchung einigen.

Der Film ist durch seine mediale Präsenz zu einem großen Meinungsvermittler gewachsen und zählt neben der Musik zu der am meisten konsumierten Kunstform. Der Expressionismus stellt dabei einen ausdrucksstarken Stil dar und ist so in der Lage, Emotionen und Intentionen auf eine sehr eindringliche und empathische Weise zu transportieren.

Dies rückt die Frage in den Raum, wie sich diese Symbiose aus Medium und Ausdrucksform verhält. Kann es von Vorteil sein, expressionistische Tendenzen in einem Film zu verwenden oder ihn sogar auf einer dem Expressionismus basierenden Grundfeiler zu errichten. Um die Fragestellung in Bezug auf die zeitliche Ebene etwas zu beschränken, da wahrnehmungsspezifische Entwicklungen des Publikums vorzuweisen sind, wird sie sich auf das moderne Kino ab den 1970er Jahre bearbeiten.

Die folgende Arbeit wird dabei zunächst auf die historische Entwicklung des Expressionismus eingehen, bevor sie sich spezifisch auf die Entwicklung im Film bezieht. Um produktionstechnische Schritte eines expressionistischen Films und die Herausforderungen eines solchen Projektes zu verdeutlichen, wird der Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ analysiert. Es wird dann auf die Wirkung expressiver Merkmale im Film eingegangen und ein Vergleich zu anderen Storytellingmöglichkeiten geschaffen. Dann wird der Film „The Mirror“ von Andrej Tarkovskij auf Nutzung und Wahrnehmung expressionistischer Charakterzüge analysiert. Zum Schluss wird die Perspektive des Expressionismus im Film dargelegt und diese Arbeit durch mein Fazit abgeschlossen.

Da zwei Filme in dieser Arbeit auf relevante Themen untersucht werden, ist es wichtig gleiche Bedingungen zu gewährleisten. Im Anhang sind die bearbeiteten Versionen von „Das Cabinet des Dr. Caligari“ und „The Mirror“ zu finden.

1.1 Expressionismus

Der Naturalismus hat als Strömung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen großen Einfluss auf die Kunstszene gehabt. Obwohl noch mehr in der Literatur, hinterließ der Naturalismus auch Spuren in der darstellenden Kunst. Er ist eine Darstellungsweise, die unabhängig von Zeit und weltanschaulichen Hintergründen agiert. Der Kunsthistoriker Georg Schmidt versuchte den bildnerischen Naturalismus vom Sozialen und Weltanschaulichen zu lösen und meinte, dass es „ihm – dem Naturalismus - nicht auf die Wahrheit, sondern auf die Richtigkeit ankomme.“⁷

In diesem Zeitabschnitt haben sich mehrere künstlerische Strömungen herauskristallisiert, da es den Malern und Dichtern oft wichtig war dem Rezipienten ihre Emotionen und Empfindungen mitzuteilen. So sind unter anderem die Stilrichtungen des Impressionismus und Expressionismus als eine Art Gegenbewegung zu der des Realismus entstanden und boten den Kunstschaffenden eine ganz innovative Ausdrucksmöglichkeit.

Tabelle 1 Vergleich Impressionismus und Expressionismus

	Impressionismus	Expressionismus
Wann? Zeit	letztes Drittel des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts	Anfang des 20. Jahrhunderts (1905-1925)

⁷ [http://deutsch-nachrichten.de/naturalismus_\(kunst\)](http://deutsch-nachrichten.de/naturalismus_(kunst))

Wogegen? Kritik der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Naturalismus • formelhafte Malerei der Akademien • unnatürliche Beleuchtung/Palette der Ateliermalerei überstarke Betonung des Inhaltlichen 	<ul style="list-style-type: none"> • Naturalismus/Impressionismus • Darstellung der äußeren Erscheinung der Dinge • wirklichkeitsgetreue Weitergabe von Eindrücken und schöne Formen (Harmonie und Schönheit im Bild) • damals bestehende Ordnung und somit gegen das Bürgertum (Entstehung steht im Zusammenhang zur Lebensreformbewegung) naturgetreu, bürgerlich, konventionell
Wofür? Ziele der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Naturausschnitt bis in feinste Lichtabstufung Reflexion des Lichtes darstellen (Freilichtmalerei) • Gegenstand in seiner augenblicklichen, zufälligen Erscheinungsform erfassen (Momentaufnahme) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ausdruck ihrer eigenen Regungen/geistiger Haltung • Weitergabe des „durchfühlten“ und interpretierten Motivs Elemente Farbe, Dynamik und Gefühl weitergeben
Womit? Gestaltungsmittel	<ul style="list-style-type: none"> • Aufhellung der Palette • kurze, starke Pinselstriche (komma-oder punktiert) • skizzenhaften Art der Malerei (Heraushebung der Essenz des Objektes) • Farben nicht auf der Palette, sondern auf der Leinwand gemischt (im Auge des Betrachters) • betonte Wirkungsweise des natürlichen Lichts (Reflexion) • Motiv nur ausschnitthaft dargestellt • Bildtiefe durch Größenstaffelung, Farb- und Luftperspektive Künstler malten vor Ort, in der freien Natur 	<ul style="list-style-type: none"> • formale Geschlossenheit/Verfestigung • nicht-naturalistische Farben • Veränderung der natürlichen Massenverhältnisse • starke Linienbetonung • farblicher Kontrast
Wer? Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • dt. Impressionisten: M. Liebermann, M. Slevogt, L. Corinth, R. Mund • frz. Impressionisten: É. Mault Claude Monet, E. Degas, A. Renoir, A. Sisle 	<ul style="list-style-type: none"> • dt. Expressionisten: Künstler der „Brücke“ und des „Blauen Reiters“ (z.B. August Macke, Paul Klee und Franz Marc); P. Modersohn, M. Beckmann, C. Rohlf • frz. Expressionisten: P. Ganguin, V. van Gogh, E. Munch

Wer? Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • dt. Impressionisten: M. Liebermann, M. Slevogt, L. Corinth, R. Mund • frz. Impressionisten: É. Mault, Claude Monet, E. Degas, A. Renoir, A. Sisley 	<ul style="list-style-type: none"> • dt. Expressionisten: Künstler der „Brücke“ und des „Blauen Reiters“ (z.B. August Macke, Paul Klee und Franz Marc); P.Modersohn, M.Beckmann, C.Rohlf • frz. Expressionisten: P.Gauguin, V. van Gogh, E. Munch
--------------------------	---	---

Es ist eine gern genommene transmittierende Form, um sein „Inneres“ der Öffentlichkeit preiszugeben. Viele Künstler, besonders in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, haben sich dieser Ausdrucksform verschrieben um auf Missstände in ihrem sozialen Umfeld hinzuweisen.

Der französische Maler Paul Cezanne (1893 – 1906) wird durch die Wandlung des Impressionismus zu einer wegbereitenden Person der expressionistischen Tendenz und somit auch Vorläufer der Moderne des 20. Jh – zu dessen u. a. Künstler wie Picasso oder Braque zählen, die Begründer des daraus resultierenden Kubismus. Als Fanatiker verlebt Cezanne qualvoll-einsame Jahre, in einer von bürgerlichem Ehrgeiz geleiteten Provinz, um hinter die „Schliche der Natur“ zu kommen. Er verurteilt die Impressionisten und träumt unbestimmt, von einer Deckung von Erscheinung und Kunstgegenstand. Wir müssen seiner Ansicht nach „durch die Natur, d.h. durch den Sinneseindruck wieder klassisch werden.“ Das Klassische stellt das Zeitlose als auch das Definitive dar.⁸

In den damals herrschenden Schwankungen bereiten einige Führernaturen die neue Situation vor und passen sich neuentstandenen Gegebenheiten an. Vincent van Gogh , explodierend in metaphysischen Erlebnissen, bemächtigt sich einer bunten Palette: „kosmische Erlebnisse müssen auf gegenständliche Darstellungsweisen verzichten und sich nur im Symbolismus offenbaren; sei es in erregten Farbkontrasten oder beunruhigenden Harmonien. Dies sei jedoch eine voraussehende Reaktion auf den imitati-

⁸ Anz, Thomas (2001): *Literatur des Expressionismus*, Seite 31, Weimar

ven Charakter des Naturalismus und Impressionismus sowie in Abkehr vom überzeichneten Menschenbild des 19. Jahrhunderts.“⁹

Der Dresdner Architekturstudent Ernst Ludwig Kirchner schneidet 1904 sein „Mädchen, auf der Treppe leuchtend“ in Linol, das weit in die Schattenreiche der expressionistischen Filmkunst voraus scheint. 1905 gründet er mit Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff sowie Fritz Bleyl die Künstlergemeinschaft Brücke. Eine weitere Keimzelle, neben den wegweisenden bildenden Künstlern des 19. Jh.s, nicht nur des Expressionismus, sondern auch der expressionistischen Netzwerke, die das Fundament für spätere Kunstwerke individueller wie kollektiver Art bildet.¹⁰ Das Epizentrum des expressionistisch künstlerischen Handelns liegt in Europa. Besonders Deutschland wird als ein wichtiger Standpunkt angesehen. Nicht nur in den bildenden Künsten nahm diese Ausdrucksweise eine wichtige Stellung ein. Schriftsteller, die sich auf eine publizistische Art über gerade aufkommende Missstände äußern und dem Volk ihre Meinung quasi durch metaphorische Wort-Bild Kombinationen in das Gedächtnis brennen wollen, sind dieser Stilrichtung nicht abgeneigt. Wenn die expressionistische Architektur der Sprachordnung nicht annähernd deutlich wird, ist es auf die Einstellung der direkten Rede im Drama zurückzuführen, dass sie bis zum Schluss versucht sich dem Naturgegenstand anzugleichen. Literarische Formelemente gedeihen folgerichtig nicht aus gefühlsmäßigen Erinnerungen unbestimmter Erlebnisse heraus, sondern vielmehr entnehmen sie Sinn und Ordnung einer präzisen Gestaltungsabsicht.

Im Expressionismus, „wie man seit dem verlorenen Ersten Weltkrieg einsetzende, neuernde Bewegung ebenso für Schriften, Kunst als auch Leinwand formelhaft umschreibt, sammeln sich alle Widerstände gesellschaftlicher Unsicherheiten.“ „Pazifisten wenden sich gegen das Wiedererstarken des Militarismus, Futuristen gegen den Traditionsüberhang.“¹¹

⁹ Bell, Ralf und Dillmann, Claudia (Hrsg.)(2010); Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Seite 28, Ostfildern

¹⁰ Bell, Ralf und Dillmann, Claudia (Hrsg.)(2010); Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925, Seite 28, Ostfildern

¹¹ Von Cossart, Axel (1985) : Kino – Theater des Expressionismus, Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule/Bd.1, Seite 8 , Essen

Die Metropolen München, Wien und Berlin sind durch das dichte Beziehungsgeflecht der Expressionisten aller Arten, die sich nach einer Vereinigung der Künste sehnen, aufs Engste miteinander verbunden.¹² Dadurch entsteht ein reger Informationsaustausch, woraus sich oft neue Ideen entwickelt haben. Anfangs gleicht dies jedoch noch eher einem brodelnden Kessel aus Bourgeoisie und dem Drang nach Revolution, der durch das Gespür der Bevölkerung vor dem aufkommenden Ersten Weltkrieg entstand.

Ähnlich dem Expressionismus in der bildenden Kunst hat sich der Expressionismus in der Literatur oft mit der unkultivierten und wahrheitsgetreuen Darstellung von Krieg, Großstadt, Zerfall, Angst, Ich-Verlust und Apokalypse befasst. Die bürgerliche Ästhetik wird durch eine „Ästhetik des Hässlichen“ zurückgewiesen. Zuvor gab es in diese Richtung keine ähnlichen literarischen Bewegungen die Hässlichkeit, Krankheit und Irrwahn zum Gegenstand ihrer Darstellung machten.

Als ein deutsches Beispiel und ebenso Vorreiter in dieser Hinsicht gilt die 1909 durch den Berliner Schriftsteller Kurt Hiller gegründete expressionistische Vereinigung „Der Neue Club – Dichter und Denker jüngster Generation.“¹³ Welche Lyriklesungen mit Musik, Schattenspiel mit Philosophie vereint. Die Auftritte pendeln turbulent zwischen Pathos und Ironie, Groteske und Tragödie. Das neopathetische Cabaret wird bald zu einem sowohl umstrittenen als auch angesagten Treffpunkt der künstlerisch ambitionierten Jugend. „Es gibt keinen deutschen, keinen französischen, keinen amerikanisch – englischen Expressionismus, es gibt nur den der Jugend, die sich in der Umwelt zurechtzufinden sucht.“¹⁴

Ein damaliger Zeitgenosse berichtet, nach einem Zitat von Karl Ludwig Schneider und Gerhard Burckhardt: „Der Neue Club veranstaltet allmonatlich seinen Cabaret-Abend. In dem dichtgedrängten Saal, irgendeines Cafés, bald hell, bald verdunkelt, lauschen 250 Personen, Studenten, Bohemiens, Schauspieler, Maler, Schriftsteller,

¹² Schönberg, Arnold (1911): *Breslauer Rede über 'Die glückliche Hand'*, in: Jelena Hahl-Koch, Arnold Schönberg, *Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Seite 222, München

¹³ Dr. E. T (1910): *Im Neopathetischen Cabaret*, in: *Der Demokrat*, 52. Ausgabe, Seite 3, Berlin

¹⁴ Eisner, Lotte (1935): *A Contribution to the Definition of the Expressionist Film*, in: Paris – Berlin, *Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland*, Seite 266 – 273, Paris

Männlein, Weiblein, grotesk in Farben und zarten Seiden lauschen, lachen, klatschen, zischen, werden hinausbefördert, freuen sich und wollen etwas. Die Kerle haben Mut. Man muss wissen, es ist kein Cabaret im gewöhnlichen Sinn, nicht für jeden. Statt des obligaten Geklimpers zu schleimigen Zoten kann man plötzlich eine kritisch – psychologische Lustbarkeit hören oder eine Anfrage an das Schicksal oder die ungenierte Ermordung einer Berühmtheit.“¹⁵

Die Mitglieder des Neuen Clubs um Hiller und van Hoddiss sind die Speerspitze der expressionistischen Dichtkunst. Die Unendlichkeit des Einfallslosen, stellte die Grenze des Denkbaren dar und so setzte mal ein Schattenspiel von Achim von Armin, mal ‚Rausch und Kunst‘ von Friedrich Nietzsche den Schlussakkord in diesem Kabarett der Künste. „Wir Zwanzigjährigen ahnten damals den Beginn einer neuen Lebensvision: in der das Ich seine Mauern sprengt, die Monade die Fenster in die Welt aufreißt und Gemeinschaft hat mit der Magie der Kräfte und Stimmen der ganzen Welt.“¹⁶

Als der Begriff „Expressionismus“ in den Konventikeln der Maler das erste Mal auftauchte, musste er noch als Schlachtwort im Kampf gegen den Impressionismus und Naturalismus herhalten. Wie eine Mutter die ihrem Neugeborenen, aus Druck der konventionellen Gesellschaft, gedankenlos und ohne jeglichen Zusammenhang ein Namensschild umhängt, wurde diese Stilrichtung anfänglich mit einem Wort versehen, das keinerlei ‚Connection‘ zu dem Programm darstellte. Doch konnte diese Bewegung ihre Etikette durchsetzen, da sie sich in einer geschichtlich günstigen Disposition befand. Heutzutage wird der Begriff mit einer gewissen Einstellung in den Mund genommen und wenn Künstler und Schriftsteller dies tun, verknüpfen sie damit eine bestimmte geistige Einstellung und wollen diese auch überzeugend ausdrücken.

Eine klare Wortlautdefinition ist bis heute in der Literatur nicht aufzufinden und so muss der „Expressionismus“ durch Psychologen, Ästhetiker und Historiker stimmungsvoll umschrieben werden, um so den Verlust einer nüchternen Definition zu verstecken.

¹⁵ Bell, Ralf und Dillmann, Claudia (Hrsg.)(2010); Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Seite 28, Ostfildern

¹⁶ Dr. E. T (1968): *Im Neopathetischen Cabaret*, in: *Der Demokrat*, 52. Ausgabe, Seite 419, Berlin

Rudolph Kurtz meint zu dieser Problematik, dass „vielleicht die Schwierigkeit darin liegt, dass sich der Expressionismus eine Fülle an verschiedenartigen Erscheinungen bedient und nur durch ihre Konfrontierung [sic!] mit einer ihnen gegnerischen Einstellung, dem Impressionismus, den Schein einer gewissen Gleichförmigkeit erhält.“¹⁷

Der Expressionismus hat sich zwar die Werke bildender Künste als Rückgrat zu nutze gemacht und dadurch einen Entstehungsort gefunden, jedoch ist eine Verengung der Sachlage zu behaupten. Die entscheidenden Merkmale dieses Verhaltens sind nur in Werken der Malerei wiederzufinden. Wie im Vorwort beschrieben, ist der Begriff „Expressionismus“ eine Einstellung, die viele Künstler sich verinnerlicht haben. Im Austausch des Konsens flößen die Künstler dem Expressionismus das Elixier des Lebens ein. Die Stilrichtung kommt in der Literatur, Malerei, plastischen Kunst, Architektur, Musik und im Film vor. Dort hat sie besondere Einflüsse hervorgerufen. Es war in Deutschland eine kulturevolutionäre Bewegung, die zwischen 1905 und 1925 alle Künste zugleich und in wechselseitiger Abhängigkeit erfasste. Um der Thematik dieser Bachelorarbeit nachzugehen, werde ich in dem nächsten Kapitel genauer auf die expressionistischen Eigenschaften im Film eingehen.

1.2 Historie des Expressionismus im Film

Der Wille zur größtmöglich erregenden Wirkung aller Sinne setzte in der Kunst und Literatur des Expressionismus Ideen und Aktivitäten frei, die an den medientechnologischen Wandeln und Umwälzungen um 1900 sowie an den Möglichkeiten zur Koordination unterschiedlicher Kunstarten unsägliches Interesse zeigten. Der Wettstreit der Künste, „der seit der Renaissance zu einem wesentlichen Impuls ihrer Weiterentwicklung wurde, weicht in der ästhetischen Moderne, Programmen und Praktiken gegenseitiger Durchdringung und prägte nicht Konkurrenz, sondern Kooperation das Verhältnis zwischen den Künsten.“¹⁸

¹⁷ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 9f, Zürich

¹⁸ Schwitters Kurt (1960): *Merz*, in Paul Pörtner (Hrsg.), *Literaturrevolution 1910 – 1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, Bd. 2, Seite 540, Neuwied

Aus dem synästhetischen Zusammenspiel von Licht, Farbe, Wort, Musik und Körpersprache erhoffte sich der Expressionismus, den künstlerischen Ausdruck und die emotionale Erregung zu intensivieren und Rezipienten mehrere Ebenen zur Aufnahme der Intention anzubieten.

Den „bestimmten Klang einer Kunst durch den identischen Klang einer anderen Kunst zu unterstützen“ ist nach Kandinsky eine der Möglichkeiten, „eine besonders gewaltige Wirkung zu erzielen.“¹⁹

Bezogen auf die Synästhesie in den expressionistischen Bühnenkunstwerken haben unter den subtilen und nonverbalen Zeichensystemen die optischen einen dominanteren Stellenwert verglichen mit den akustischen. Diese, dem Expressionismus angelehnte Theaterpraxis, wurde von der Architektur der Bühne, Licht, Farben, Formen und Aktion der präsentierten Objekte sowie der schauspielerischen Darstellung geprägt. Das aufkommende Interesse an den ‚stummen Künsten‘ des Balletts war begleitet von der Neugier gegenüber dem Medium des Stummfilms.²⁰

Zu der damaligen Zeit wies die Literatur einen Bedeutungsrückschritt auf und viele riefen die Tendenz einer Sprachverknappung aus. In dem Zeitraum machte der Film seine größten Schritte und kam der Literatur entgegen, indem er die nonverbale, insbesondere visuelle Kommunikation derartig aufwertete, dass manche Zeitgenossen den Film als wahres expressionistisches Medium einschätzten.²¹

Denn schon in dem Jahr, in dem der ‚Erste Stummfilm‘ gezeigt worden war, formulierte ein ebensolcher Zeitgenosse, Hofmannsthal, das Unbehagen an Worten und Begriffen: „Die Leute sind nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten.“ Die damalige Gesellschaft lechzte nach einer Neuerung und war der sinnlose Gebrauch von Wort und Sprache zu nichtig und so war die Etablierung des Mediums Film, für die nach Innovation strebenden Bevölkerung existenziell wichtig.

¹⁹ Kandinsky, Wassily (1982): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zu deutschen Literatur 1910 – 1920*, Thomas Anz und Michael Stark (Hrsg.), Seite 547, Stuttgart

²⁰ Ludwig Greve u.a. (1976) (Hrsg.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Ausst.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller – Nationalmuseum Marbach a.N., ohne Seitenangabe, München

²¹ Kurtz, Rudolph (1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 62f, Zürich

Der Filmhistoriker Béla Balázs sagte 1924 in Bezug auf den Film: „Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zur unmittelbaren Sichtbarkeit hervorheben wird.“²² Die expressionistischen Versuche, alle Sinnesorgane gleichzeitig anzusprechen, stehen in Zusammenhang mit dem Unbehagen an einer Kultur, die seit der Erfindung des Buchdrucks eine dominant „begriffliche“ geworden ist.²³

Das neue Medium Film, faszinierte nicht nur die Zuschauer sondern weckte auch bei Künstlerinnen und Künstlern reges Interesse. Es schien gar so, dass dem Unterhaltungsmedium der Massen schier unendliche Möglichkeiten innewohnen, die Konventionen sprengende Fantasien freizusetzen versprochen. Den zu der Zeit lebenden Expressionisten war dies natürlich ein Hauptanliegen. Sie fanden sich gleich im Film beheimatet. So nimmt auch besonders der deutsche expressionistische Film einen bedeutsamen Standpunkt in der Geschichte des Films ein. Der Film wurde aber erst Ende 1910 ein ernst genommener Gegenstand von Rezension und Kritik, von Diskursen und Theorien.²⁴

In seinem ersten „Ismus“ angekommen: dem Expressionismus. Hinter dieser Fassade wagte der Film sich erstmals bewusst an formale Fragen, erprobte zielgerichtete Stile und theoretische Festlegungen bezüglich Grafik, Bild, Raum und Musik im Film und überführte diese Experimente direkt in den expressionistischen Filmstil. Danach wurden sie in abstrakte und surrealistische Werke transportiert und übernommen. Daraus entstanden Klassiker der Moderne.

Nicht einmal ein halbes Dutzend Filme wurden zwischen 1919 und 1924 produziert, von denen nur einer beim deutschen und internationalen Publikum wirklich ankam und auch einen moralischen als auch kommerziellen Erfolg verbuchen konnte – Das Cabinet des Dr. Caligari.²⁵ Dieses Meisterwerk der frühzeitlichen Kunst stellte den expres-

²² Balázs, Béla (1924): *Der sichtbare Mensch*, 2. Aufl., Seite 27, Halle

²³ Kaes, Anton (1978): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*, Seite 27f, Tübingen

²⁴ Bell, Ralf und Dillmann, Claudia (Hrsg.)(2010); *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Seite 278, Ostfildern

²⁵ <http://www.filmportal.de/thema/die-wichtigsten-deutschen-filme-chronologische-uebersicht>

sionistischen Stil dar, der sich im Allgemeinen erst nach 1918 in die Vorstellungen der Filmemacher manifestierte. Der Fortschritt des Expressionismus im Film zog den Rückschritt des Expressionismus in der Kunst nach.

Eine Art Popularisierung der Kunst fand statt, da der Wandel vom Elitären zum Egalitären und von der Avantgarde ins Massenmedium große Teile der Bevölkerung in das Kino führte. Dieser war nur möglich, weil „Teile des Bildungsbürgertums nach Krieg, Kapitulation und Revolution in grellen, oft als ‚fremd‘ oder gar ‚falsch‘ empfundenen Farben und Tönen, in zersplitterten Formen, heftigen Gesten, lauten Stimmen, ekstatischen Tänzen, im Wilden, Ungereimten, Wahnsinnigen ihre Zeit der innerwohnenden Geist erkannten.“²⁰

Im Folgenden werden einige Rezeptionsansätze erläutert, die Aufschluss geben sollen, warum genau dieser kleine Filmkorpus so sehr den Nerv der Zeit getroffen hat und als Stilbild einer ganzen Epoche angesehen wird.²⁶ In diesem Zusammenhang soll Robert Wiens Werk „Das Cabinet des Dr. Caligari“ aus dem Jahr 1919 beispielhaft analysiert werden.

1.3 Analyse produktionstechnischer Aspekte von „Das Cabinet des Dr. Caligari“

Um auf den Film genauer eingehen zu können, muss zuerst die inhaltliche Struktur der Erstfassung des „Das Cabinet des Dr. Caligari“ erläutert werden. Der Film handelt von einem kleinen „norddeutschen Städtchen, verwittert, winkelig und schon wie eine Lege-
gende geworden. Mit dem starren Mechanismus von Uhren läuft das Leben ab, pulst aus von der gewichtigen Stadtschreiberei, pulst zurück von der Peripherie wohlhabender Patrizierhäuser, durch kleine Handwerkerhütten – zurück zur Wohlöblichkeit des Stadthauses“. Dort in dieser so märchenhaft anmutenden Kleinstadt schreit es eines Abends plötzlich aus der Dunkelheit auf: Mord! Es raunt durch die düsteren Straßen: Mord! Wie ein Lauffeuer durchdringt es die Stadt wie sonst nur einen ausgetrockneten Wald und wie ein „sinnlos drohendes Phantom in dieser respektablen sauberen Welt,

²⁶ Roberts, Ian (2008): *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*, Seite 48
London / New York

düster und blutig: Mord! Ein Stich mit einem langen, dünnen Instrument, blitzschnell in die Halsschlagader gebohrt – sehen Sie! Wenig Blut, eine kleine Öffnung.



Abbildung 1 Ausschnitt der düsteren Straßen in 'Caligari'

Draußen in den Gassen, wo schiefe und schräge Architektur die Luft scheinbar zerschneidet, in „schräger Fläche sich ein Karussell dreht, unheimlich, windgebaucht eine Bude: das Kabinett des Dr. Caligari.“²⁷ Eine Person, gekrümmt mit einem langen, weiten Mantel umhüllt und durch einen dunklen hohen Hut die Augen verhangen, kündigt sie verheißungsvoll die Wunder seiner Somnambule an. Es ist der alte Caligari persönlich, der mit seiner Gestik auf eine geheimnisvoll schlafende Person, die in einer schmalen Kiste gezwängt ist, zeigt. Es ähnelt einem Phantom, weit ausgehöhlte dunkle

²⁷Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 61f, Zürich

Augen sind von einem dünnen, nur aus Haut und Knochen bestehenden, Körper ummantelt – es heißt Cesare. Er richtet sich plötzlich auf und aus dem Mund des Phantoms „fallen schwer und umnebelt Worte des Traums, Worte aus der Ferne, Worte der Zukunft.

Von zwei Freunden die das gleiche anmutige Mädel lieben, hört der eine auf seine Frage, dass er in vierundzwanzig Stunden sterben wird.“ Er kann es nicht glauben und reagiert mit Überheblichkeit und Argwohn, quasi mit einer gefestigten

Überheblichkeit, bis sich der Jüngling am nächsten Tag in seinem Bett blutüberströmt in wiederfindet. Tod, durch ein Loch an der Halsschlagader und das von ihm umworbene anmutige Mädchen, wird verschleppt durch das dunkle Phantom, dass sich über spitze und hochragende Dächer in die Dunkelheit flüchtet. „Mord ist überall. Mord glänzt aus fiebrigen, weit offenen Augen. Mord fegt seinen dunklen, purpurnen Mantel über die Dächer der kleinen Stadt.“²⁸ Es ist nur eine Befürchtung und Witterung einer Person, dem Freund, der in den Tiefen seines Herzens von der „Blutgier des schwarzen Phantoms, von dem Blutrausch des alten weißhaarigen, undurchdringlich lächelnden Caligari ahnt.“²⁹ Nachts als die Stadt genugtuend im Schlaf versunken ist, schleicht der Freund zu dem Kabinett und öffnet die Kiste, die den Dämonen verschließt. Im Halbschlaf und gar Sphinx gleich, sitzt Caligari daneben in einem Stuhl. Plötzlich schreit es wieder Mord! Mord! Und der Mörder ist da, der Mörder ist gefasst. Wie durch den Wahnsinn gepackt stürzt der Freund auf die Kiste und „reißt die Gestalt aus seiner holzigen Kiste empor – eine dürre, leblose, fade Puppe! Aber wo ist Caligari? Die Welt kreist, Häuser neigen sich, die Wolken hängen auf der Erde, Bäume schlagen flammengleich zum Himmel: wo ist Caligari? Ein großes steinernes Haus! Dort ist Caligari! Wie Blitze zucken Spruchbänder über den Horizont: Caligari! Caligari! Rausch ist das Karussell der Stadt, Rausch ist Mord und Blut, tobendes Gekreise [sic!] die Menschheit mit hohen Hüten und flatternden Mänteln – ein schwarzer, dunkler Punkt – Caligari –

²⁸ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 61f, Zürich

²⁹ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 61f, Zürich

da ist er, von Menschen umgeben – Caligari - von Menschen ahnungslos betreut.“³⁰

Als der Freund nach seinem ekstatischen Erlebnis zu sich gekommen war, fand er sich in eine Zwangsjacke eingeklemmt in einem Irrenhaus wieder.

³⁰ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 62ff, Zürich

Umzingelt von Assistenzärzten die ihn betrachten und gar als Ausstellungstück ansehen, angeführt von einem älteren Mann in einem altväterlichen Gehrock – dem Professor, dessen Gesichtszüge denen des Doktor Caligari ähneln.

Durch den expressionistischen Stil macht man die düstere Handlung dem Publikum greifbar und erklärt ihnen, den Doktor Caligari, in einer Rahmenhandlung als Wahngeschehen eines Geisteskranken und stellt es so auf eine Ebene der Divergenz dar. Dieser strukturelle Kniff ermöglicht eine noch subtilere Aufnahmeebene. Da der kommerzielle wie künstlerische Erfolg des „Das Cabinet des Dr. Caligari“ nicht vorhersehbar war und dieser Film ein Meilenstein des Expressionismus im Medium Film darstellt, sollte ein Blick hinter die Entstehung dieses Werkes geworfen werden.

Damals war enorm schwer ohne private Geldspritzen einen finanziellen Rahmen zu schaffen, um eine Produktion von mehreren Tausend Dollar zu realisieren. In der Zeit des Ersten Weltkrieges hat sich eine ausgeprägte Filmstruktur in Deutschland ausgebreitet, es existierten viele Filme, die in den Kinos und Varietés liefen und das Publikum wurde mit einer nie dagewesenen Auswahl konfrontiert. Die Filmlandschaft Deutschland hatte den Hang zur Überproduktion, dass sicherlich mit der Flucht aus der Realität und der Kompensation von Kriegserfahrungen zutun hatte. Die Produktionshäuser sahen sich in der Pflicht Filme zu produzieren, die für den Zuschauer unterschiedlich sind und eine Art Eigenständigkeit entwickeln sollten. So wurden namhafte Literaten als Drehbuchautoren und berühmte Persönlichkeiten aus Theater und Film als mediale Zugpferde der Filmproduktion angehängt. Man kann in diesem Kontext auch den Stil des Expressionismus mit einer anfänglich werbetechnischen Maßnahme vergleichen. Es versinnbildlichte ein herausstechendes Merkmal, das die Differenzierung von anderen Filmen dem prospektiven Zuschauer einfacher machen sollte.³¹

³¹ Ralf Bell und Claudia Dillmann (Hrsg.)(2010); *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Seite 306, Ostfildern



Abbildung 2: Filmplakat "Das Cabinet des Dr. Caligari", 27. Februar 1920

Wenn man nun die Produktion von „Das Cabinet des Dr. Caligari“ mit dem damaligen industriellen Markteingriffs in Verbindung setzt, war die expressionistische Stilisierung des Films ein eher strategischer Schachzug, den Film als ein Kunstwerk an den Mann zu bringen. Da die meisten Person, die an dem eigentlichen Prozess der Produktion von „Caligari“ beteiligt waren, heute nicht mehr am Leben sind, muss man auf die

letzten Aussagen in Bezug auf produktionstechnische Aspekte zurückgreifen, um einen objektiven Einblick in die Filmproduktion zu bekommen.

Rudolph Meinert einer der leitenden Produzenten hat sich mit seiner Idee des expressionistischen Stils gegenüber seinen beiden Co-Autoren Carl Meyer und Hans Janowitz durchgesetzt. Meinert fand die Herangehensweise für dieses Drehbuch in Bezug auf Schauspieler, Bühnendesign und Regie so faszinierend, dass er die ersten Entwurfsskizzen anfertigte und sich an einem dem Stil verwandten Regisseur wendete. Robert Wiene habe sich gleich für die „Durchführung dieses Stils“ ausgesprochen, während die beiden Autoren „diese Art der Formgebung [...] nicht sanktionierten.“³² Entsprechend hätten sie „sich nie bei den Dreharbeiten im Atelier gezeigt oder an Besprechungen teilgenommen.“³³

Janowitz einer der beiden Autoren erklärt in seinem 1940 veröffentlichten Buch „Caligari. The Story of a Famous Story“, dass sich beide Autoren eigentlich für die Dekorationsentwürfe auf Alfred Kubin geeinigt hätten und nur durch ein Missverständnis habe sich die Produktionsfirma für eine expressionistische Gestaltung entschieden. Eine durchaus wichtige Information in Hinsicht auf das Drehbuch ist die Tatsache, dass Robert Wiene eine kleine Rahmenhandlung dem Werk zugefügt hat und so des Weiteren den Zorn der Autoren auf sich zog. Aus der eigentlichen Version, die der Kritik der staatlichen Autorität diene, die einen Weltkrieg auslöste und die damalige Bevölkerung in den Tod schickte, wurde eine Rahmenhandlung eines Wahnsinnigen um die Grundhandlung gesponnen.

Janowitz beschuldigte Wiene des Betrugs und meinte „ein Mann der Anfang der Fünfziger, aus einer älteren Generation also als der unseren, scheute davor zurück, sich auf diese neuartige expressionistische Kunstform einzulassen“³⁴ und damit auf subtile Weise Kritik an den Staat zu äußern.

³² Warm, Hermann (1970): *Gegen die ‚Caligari‘-Legenden*, Seite 13, Berlin

³³ Warm, Hermann (1970): *Gegen die ‚Caligari‘-Legenden*, Seite 13, Berlin

³⁴ Hans Janowitz, *Caligari. The Story of a Famous Story* (nicht dat. Typoskript), New York Public Library, Theater Collection; zur Problematik dieses Skripts vgl. Uli Jung und Walter Schatzberg(1995): *Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur*, Seite 48, Berlin

Dies stellt klar, dass sich Janowitz nicht über die expressionistische Gestaltung des Filmes ärgerte, sondern mehr über die Änderung des Drehbuchs auf intentionaler Hinsicht.

Dr. Caligari wird als ein realitätsferner Direktor eines Irrenhauses zum Protagonisten des Films und dieser inhaltliche Wandel der Geschichte wurde zur Verwunderung der Autoren und Produzenten von dem Publikum gut aufgenommen und so wurde der Film zu einer spannenden Freizeitunterhaltung: „Dies bedeutete den Höhepunkt unserer hochdramatischen Geschichte. Doch Dr. Wienes Rahmenhandlung stellte noch eine weitere Klimax dar, durch die Erläuterung, die gesamte Tragödie des Dr. Caligari sei gar nicht real, sondern lediglich Ausgeburt der Fantasie eines Geistesgestörten! Dieser dramaturgische Kniff, so gefährvoll er auch war, konnte allerdings die Faszination und Spannung nicht beeinträchtigen, die die von uns erfundene Geschichte beim Publikum bewirkt hatte: die Tragödie eines Psychiaters, der über den Missbrauch seiner mentalen Kräfte selbst wahnsinnig geworden war [...].“³⁵

Das Cabinet des Dr. Caligari wurde zu einem der berühmtesten Filme dieser Zeit, der auch eine große Beliebtheit bei dem Publikum aufwies. Für Janowitz kann nur die inhaltliche Struktur des Drehbuchs den Erfolg des Films erklären und in seinen Augen ist die stilistische Gestaltung des Expressionismus eine kleine Randnotiz und würde nicht aktiv zu der Beliebtheit beitragen. Diese Ansicht teilt Hermann Warm nicht und sieht in der expressionistischen Stilisierung des „Caligari“ die eigentliche Qualität des Films: „In diesem einzigen (besonderen) Fall will ich gelten lassen, dass die Dekors zum Hauptausdrucksmittel wurden.“³⁶

³⁵ Hans Janowitz, *Caligari. The Story of a Famous Story* (nicht dat. Typoskript), New York Public Library, Theater Collection; zur Problematik dieses Skripts vgl. Uli Jung und Walter Schatzberg(1995): *Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur*, Seite 51, Berlin

³⁶ Warm, Hermann (1970): *Gegen die ‚Caligari‘-Legenden*, Seite 16, Berlin



Abbildung 3: Hermann Warm, *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Modell des Rathauses, 1965

Durch die Analyse der Filmproduktionen um 1920, ist eine Vorliebe zu den seichteren Ausdrucksformen des Expressionismus zu erkennen. Diese deutet daraufhin, dass „nur eine wenig übersteigerte, bürgerlich akzeptable Formulierung des Expressionismus“³⁷ eine reelle Chance auf einen kommerziellen Erfolg in Aussicht stellt. Dies hilft zu verstehen, warum viele Filme dieses Zeitraumes nach der Fertigstellung nicht den Weg in die Kinos fanden. So als Exempel die von Karl Heinz Martins Georg-Kaiser-Verfilmung „Von morgens bis mitternachts“, der im selben Jahr wie „Caligari“ produziert wurde, nicht ein einziges Mal der Öffentlichkeit präsentiert worden war. Dieser Film habe „Das Cabinet des Dr. Caligari“ „an Schärfe und Radikalität noch übertroffen“,³⁸ schrieb Walter Kaul 1970.

³⁷ Kaul, Walter: „Bestandsaufnahme 70. Nicht nur expressionistisch und caligaresk“, in: Kaul 1970 Seite 8

³⁸ Kaul, Walter: „Bestandsaufnahme 70. Nicht nur expressionistisch und caligaresk“, in: Kaul 1970 Seite 8

Da stellt sich automatisch die Frage, warum ausgerechnet „Das Cabinet des Dr. Caligari“ den großen Erfolg des Publikums genießen durfte. Um der Frage nachgehen zu können, muss man sich eine weitere Frage vor Augen führen: „Was sahen die Zuschauer damals in *Caligari*?“

Die Werbekampagne, die bis heute noch eine große Wirkung aufweist, wurde großflächig via Plakaten und Presse veröffentlicht („Du musst Caligari werden!“).³⁹ Dadurch genoss der Film schon weit vor der Veröffentlichung am 27. Februar 1920 eine sehr große öffentliche Aufmerksamkeit. Ein Redakteur der Zeitschrift *Film-Kurier*, die unter anderem schon vor diesem Film über den „Expressionismus im Film“ berichtete, hatte scheinbar den Zutritt zu den Dreharbeiten und teilte seine Meinung in dem kurz vor der Premiere veröffentlichten Artikel mit:

„Bevor man einen Blick in diese neue Welt getan hat, ist man skeptisch. Man kann sich die schiefen Linien, die Dreieck- und Viereckfiguren der modernen Malerei nicht plastisch im Raume vorstellen, vermutet eine Verdoppelung des Unwahrscheinlichen. Besonders befremdend in der Realität der Filmphotographie. [...] In diese phantasiegeborene, unwirkliche Umwelt mussten nun die handelnden Personen des Dramas gestellt, mussten diesem neuartigen Milieu erst angepasst und in ihm lebendig werden. Dabei war eine gefährliche Klippe zu umsegeln. Denn die Dekorationen hätten sonst leicht den Eindruck erwecken können, als wolle man dadurch die Wahnsinns-ideen deutlich machen. Aber dieses Problem ist mit künstlerischem Geschmack glücklich gelöst, indem auch die tatsächliche Rahmengeschichte in ständiger Beziehung zu der szenischen Gestaltung bleibt.“⁴⁰

Dabei hat man auch schon die Reaktionen des Publikums gekonnt analysiert und dann ebenfalls im *Film-Kurier*, eine Institution der frühen filmbasierenden Magazine, auf den Widerhall hingewiesen: „Der Film erregt schon heute durch die neuartige stilistische und regietechnische Behandlung in allen Interessenten- [sic!] und auch Publikumskreisen außerordentliches Aufsehen.“⁴¹

³⁹ Zweiseitige Annonce der Decla in: *Der Film*, vom 1.2.1920

⁴⁰ Dr. Johannes Brandt, „Expressionismus und Film“, in: *Film-Kurier*, vom 6.1.1920

⁴¹ Notiz aus dem *Film-Kurier*, vom 9.1.1920

Ein herausragende Innovation der damaligen Zeit, was auch durch die Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, ist die künstlerische Herangehensweise des Films. Die Film-
bühne wurde nicht so hergestellt bzw. produziert wie es das menschliche Sehorgan wiedergibt, sondern mit dem Hintergrund in einer artistischen Weise das Innere, also die Emotionen die transportiert werden sollen, darzustellen. Neuentfachte Liebe wurde zum Beispiel mit einem Sturm aus roten Dreiecken, die sich zu einem Fluss transformieren, ausgedrückt. Der innovative Charakter des Films war auch ein weiterer Grund warum die Rezipienten diesen als „Gut“ bezeichneten. Dieses Merkmal hat es ihm leichter gemacht, Emotionen die durch schauspielerische Darstellung interpretiert werden sollen, dem Zuschauer nahe zubringen. Die Mehrzahl der Zuschauer fand das erleichternd und hilfreich.



Abbildung 4 Hermann Warm, *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Modell des Jahrmarktwagens, 1965

Es gab damals nur wenige die negative Kritik formulierten, wie etwa der Schriftsteller, Theater- und Filmkritiker Ernst Angel, für den „dieser Expressionismus nach Kunstgewerbe riecht.“⁴²

Das Kostüm wurde in „Das Cabinet des Dr. Caligari“ mit einer sehr biedermeierlich wirkenden Aufmachung versehen, was zum Schema der Stilisierung passte und die Intention des Regisseurs unterstützte. Der Film appelliert, durch eben diesen Stil und der subjektiven Erzählweise, an das Bewusstsein des Publikums und macht sich die Erfahrungen und die instinktiven Ängste des Menschen zu nutze. Dieser Film thematisiert den Widerstand der Bevölkerung gegenüber der älteren Generation und etablierter Autoritäten, jedoch weit weniger als es die Urfassung von Hans Janowitz angedacht hatte. Auf diese Weise hat sich dieser Film popkulturell „Der-Neuen-Mensch“- Idee des Expressionismus angenähert. Dadurch stellte es eine Vielzahl an Annäherungspunkten für das Publikum dar und schuf für jedes einzelne Individuum eine Eigenidentifikation. Der Film schließt der Inhaftierung *Caligaris* einen weiteren „Twist“ in die Geschichte mit ein. Es ist eine Eröffnung der eigentlichen Handlung und damit endet, auch für den Zuschauer die Binnenhandlung. Jedem wird wieder klar, dass man in einem subjektiven Gedankenlabyrinth gefangen war. Diese Tatsache macht dieses Kunstwerk zu einem Rätsel und setzt spezielle Denkprozesse des Rezipienten voraus. So muss er sich ganz klar dem Handlungsstrang entziehen und sich mit der Binnenhandlung befassen, damit er die Ordnung in dem Film wiederherstellen und zwischen Widerspruch und Wahrheit separieren kann.⁴³

Eine weitere Ansichtssache kann als ein Erfolgsgarant geltend gemacht werden, denn laut einer neueren Studie zufolge ist es der deutschen Alltagssituation zu schulden, dass dieser Film so eine enorme Aufmerksamkeit bekommen hat. Das expressionistische Dekor, das bei Hermann Warm noch ausschlaggebend war, spielt hierbei eine eher nebensächliche Rolle und es gerät die psychotherapeutische Fragestellung in den Vordergrund.

⁴² Angel, Ernst (1920): *Ein expressionistischer Film*, in: Die Neue Schaubühne, Seite 103f

⁴³ Ralf Bell und Claudia Dillmann (Hrsg.)(2010); *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Seite 310, Ostfildern

So hat die Situation im Nachkriegsdeutschland des Ersten Weltkrieges viele geschundene Soldaten in das Alltagsleben zurückgebracht, welche unter besonderen Umständen psychisch – mental geschädigt wurden.

Die posttraumatisierten Personen wurden durch ein aufkommendes Phänomen der Heilung – durch Hypnose, zu Schauobjekte der Gesellschaft. Diese Methode war grenzwertig und schwankte zwischen Unterhaltung und Therapie. Viele der damaligen Heilpraktiker haben die therapeutischen Maßnahmen bei hysterischen Patienten öffentlich dargestellt. Zum Beispiel, der französische Psychiater Jean-Martin Charcot, der solche Praktiken in den 1880er- Jahren öffentlich in Paris zu Schau stellte.⁴⁴

Bei diesem Hintergrund wirft es die Frage auf, ob nicht ein Hypnotiseur in der Lage sei, von ihm therapierte Personen, zu moralisch verwerflichen Handlungen zu treiben.⁴⁵ Die Grundangst vor dem Hypnotiseur, der als Marionettenspieler seine Patienten die eigene Willenskraft aussaugt und zu einer wehrlosen Puppe macht, war geschaffen. Diese Angst der Bevölkerung steht in engem Zusammenhang zu der inhaltlichen Struktur von *Caligari* und eröffnet eine weitere Sichtweise.

Der damalige Erfolg des Films „Das Cabinet des Dr. Caligari“ ist also ein Zusammenschluss mehrerer Faktoren. Vor allem, der für die damalige Zeit unübliche und innovative Stil, hinsichtlich Visualisierung und dramaturgischer Struktur, war ein Grund. In Verbindung mit einer ausgewogenen Marketingkampagne, die besonders in der Presse ihren Platz fand, wurde für der Film vorab eine enorme Aufmerksamkeit geschaffen, was die Basis für den so früh entstandenen ‚Hype‘ darstellt. Für die Zuschauer war es eine gänzlich neue Erfahrung. Des Weiteren stellen natürlich auch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen einen weit wichtigeren Punkt dar als anfänglich angenommen.

⁴⁴ Kaes, Anton (2009): *Shell Shock Germany, Weimar Culture and the Wounds of War*, Seite 68f, Princeton / Oxford

⁴⁵ Killen, Andrea (2009): *The scene oft he crime*, in: Film 1900. Technology, Perception, Culture, Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier (Hrsg.), S.99-111, New Barnet

2. Drama und Film im Expressionistischen Kino

Im Folgenden sollen die wesentlichen Merkmale des Expressionismus im Film dargestellt und analysiert werden. Dabei wird der Fokus auf die Dramatik und die Romantik im modernen expressionistischen Film gelegt.

2.1 Expressionistische Filmthemen

Durch die Stilisierung expressionistischer Filme ist eine Anwendung in manch anderen Subgenres meist nicht der Fall, da es keinen tiefgründigen Sinn macht, diese expressive Darstellungsform als wegweisendes Stilmittel einzusetzen. Beim Expressionismus geht es, wie in den obigen Punkten schon besprochen, um eine sich der Vermittlung von Emotionen verschriebenen Kunst. Durch versinnbildlichte Grundkonstruktionen und einem durchdachten Konzept hinter der eigentlichen Kunst gelingt es so, erwünschte Gefühle zu transportieren.

Da nicht immer Regisseur und Produktionsfirma die gleiche Intention für einen Film teilen und oftmals ein bestimmtes Zielpublikum erreichen wollen, ist es ganz klar, dass der Expressionismus nicht für jeden Film in Betracht gezogen werden kann. Eine Ben Stiller Komödie die nicht wie sonst in einem amerikanischen Vorort oder einer verlassenen Landschaft stattfindet, sondern vor einem expressionistischen Bühnenbild, ist auch mit viel Phantasie schwer vorstellbar. So gibt es zielgruppierte Filme und Genre in dem die expressionistische Stilisierung eine bedeutendere Rolle einnimmt und auch in der Lage ist, relevante Informationen zu übermitteln.

Die ersten Tyrannen, die auf der Leinwand in einer solch expressiven Art erschienen, sind Golem und Homunculus. Durch den Charakter von *Caligari* wurde die Reihe der Tyrannen fortgesetzt. Im Grunde kann man sagen, dass der Expressionismus in den Anfängen des Filmes für die Äußerung an heroischen Personen und Staatsoberhäupter erhalten musste. Dafür hat er eine sehr gute Basis gebildet. Die Künstler haben die Gefühle der Bevölkerung, an die Öffentlichkeit gebracht und in einer überdeutlichen Weise interpretiert. Nach dem großen Erfolg von „Das Cabinet des Dr. Caligari“ wanden sich mehrere Regisseure dem Expressionismus im Film zu. „Nosferatu“ aus dem gleichnamigen Film folgte als grausamer Vampir der Riege an Bösewichten.



Abbildung 5: *Nosferatu der Vampir*, F.W. Murnau, 1922

Überall da, wo nun in einem Film eine verhaltene und lauernde Kraft, das Prinzip des Volkes, das auf die Revolution wartet, ausgedrückt werden sollte, half der Expressionismus aus. Überall da, wo der weit von der Erscheinung liegende Sinn einer Handlung nach der endlichen Verwirklichung strebte, half der Expressionismus aus.

Die expressionistische Form sollte helfen diese besonderen Wirkungen herzugeben und dem Zuschauer zu verdeutlichen. Sei es, dass die Brutalität der Großstadtstraßen in einer dem verlaufenden Dekor unterfangenen Inszenierung unterliegt oder, dass der Hass des Diktators durch die aufquellende Euphorie der Mehrheit in weißem Staub erstickt wird. Der Expressionismus hat seinen Dienst getan.

Mag man diesen Stil in eine Schublade packen und ihn in ein sowohl inhaltlichen und zeitlichen Rahmen spannen, finden sich Spuren des Expressionismus in vielen Filmen moderner Filmliteratur wider. Selbst der viragierte Stummfilm die „Nibelungen“ von Fritz Lang aus dem Jahr 1924, der eigentlich nicht in diese stilistische Richtung geht, weist Teile eines „absoluten“ Films auf. Ein dramatischer Kampf findet in der Luft zwischen einem aus, schwarzen und weißen Vögeln, geformten Schwarm statt. Die Besonderheit daran, ist die Einfachheit.

Von einer natürlich gesetzten Form ist in diesem Beispiel kaum noch zu sprechen, da es sich um Vogelfedern und organischer Bewegung handelt, sind spezielle Dinge in bestimmten Kontext gesetzt und ergeben eine expressionistische Sichtweise. Ein bestehender Lichtwechsel aus Dunkel und Hell gibt die Illusion von schnell flatternden Vogelflügeln vor, ohne dabei Ansatzweise nach der Bedeutung in der naturalistischen Welt zu suchen.

Es ergibt ein geordnetes, rhythmisch gestaltetes Konstrukt aus Farbnuancen.⁴⁶

Solche Stilelemente, wenn auch nur in bestimmten Sequenzen enthalten, existieren in vielen Filmen literarischer Absicht. Es sei da nur an den schon vorher erwähnten Film „Der Golem – wie er in die Welt kam“ aus dem Jahr 1920 erinnert, wo Regisseur Paul Wegener in Zusammenarbeit mit Carl Boese eine ganz spezifische Vorstellung des Golems entwickelte. Es sollte eine schwere und klobige Gestalt sein, die sich in einer lethargischen Weise fortbewegt und handelt.

Ein kaum dagewesener Ausdruck der Gebärde und die in nur wenige Handlungen gesteckte Energie, sieht dem expressionistischen Ausdruck schon sehr ähnlich, da man nur auf statisch bewegende Linien und Formen achtet. Man lässt es - den Golem - nur durch die Vorstellungskraft zu einem fließenden Objekt werden.

Wenn man den strukturellen Aufbau des Films so bildet, das man lediglich mit selektiven expressionistischen Passagen die Intention verstärkt, ist es abhängig von der Vision des Projekts machbar, Stiländerungen einzubauen.

Das würde heißen, dass auch Kriegsfilme oder Dramen nicht mehr von Gestaltungskriterien abhängig sind. Man kann durch Einstellungen, die nicht nur durch die Mise-en-Scene getragen werden sollen, auch eher minimalistische Eigenschaften einbauen und so den Horizont der Zuschauer erweitern. Den Gedanken freien Lauf geben. Jede Person kann so ihren eigenen emotionalen Höhepunkt festlegen.

Ein gutes Beispiel stellt hier der Film „Psycho“ (1960) von Alfred Hitchcock dar, in der die berühmteste Szene von expressionistischen Merkmalen geprägt ist.

⁴⁶ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 62f, Zürich

Die Dusch-Szene ist durch ihre Radikalität bekannt: Eine junge Dame duscht sich im Bad eines Hotelzimmers. Eine Grundspannung existiert, da sie kurz davor einen Diebstahl begangen hat und sich in ein sehr ominöses Hotel zurückgezogen hat. Plötzlich erklingt eine schrille Musik, eher Klänge, die sich wie ein Speer in den Leib des Zuschauers bohren. Der Duschvorhang wird aufgerissen und eine Person hält ein Messer in der Hand. Sie zögert kurz um ihr Ziel zu betrachten und führt dann ihr Mordwerkzeug gezielt auf die nackte Dame zu. Blut rinnt in kreisförmiger Bewegung den Abfluss hinunter. Der Strudel des Todes. Der Mörder ist nicht ersichtlich und verschwindet gleich nach seiner Tat. In diesen paar Sekunden des Films sind explizit Merkmale expressionistischen Handelns herauszunehmen.

Die Darstellung des Mörders. Die Art und Weise wie dieser auf die Dame zusticht ist ein monotoner Akt und die Bewegung wird konstant in einer Geschwindigkeit durchgeführt. Die Close - Up – Aufnahmen des Messers sind durch Unschärfe verschwommen und der Mörder ist selbst in einer nahen Einstellung nicht zu sehen, da er in kompletter Schattierung versinkt. Dieses Zusammenspiel gestaltet die Szene dramatisch und weckt expressive Ausdrücke. Es existiert eine kognitive Brücke bestehend aus drei Teilen, die auf einen grausamen und emotionsträchtigen Antagonisten deutet.



Abbildung 6: Screenshot Dusch-Szene "Psycho", 1960, Alfred Hitchcock

Nicht erkennbare Erscheinung, monotone Akthandlung und der malerisch wirkende Blutstrudel sind Indizien, die ganz klar auf den expressionistischen Stil hinweisen. Der intentionale Ausdruck dieser Wirkung ist nicht natürlicher Art und soll bestimmte Emotionen transportieren. Dies gelingt größtenteils durch den Zusammenschluss mit der psychedelisch, schrillen Musik, die zur Unterstützung der Szene in erheblicher Weise beiträgt.

Grundsätzlich sind solche expressionistischen Ausflüge in einem gut strukturierten Film auch in anderen Genres möglich. Das Bewusstsein gegenüber der differenzierten Wirkung in Zusammenhang mit Genres, wie Komödie, Action oder Horror, sollte gegeben sein. Es gibt verschiedene Ebenen, in der man Szenen durch eine Expressivität intensivieren kann. Nicht nur das so oft erwähnte Szenen – bzw. Bühnenbild ist eine Ausdrucksform dessen, sondern auch Kameraführung, Licht, Musik oder Schauspiel sind in dieser Hinsicht sehr wichtige Bestandteile.

Wenn die verantwortlichen Personen hinter dem Film das Vorhaben besitzen, nicht nur auf die pure Unterhaltung abzielen und auch noch Subinhalte vermitteln wollen, werden expressionistische Elemente gerne verwendet. Einer der diesen expressionistischen Stil selektiv eingesetzt hat, ist Jeßners mit der Verfilmung der „Hintertreppe“. In diesem Film gibt es eine sehr romantische und einsame Liebesszene in einer Seitengasse. Die Ausstattung ist sehr realitätsgetreu nachempfunden, aber das Lichtdesign, ist durch ihre Verteilung in Bereiche und die Zusammensetzung dieser im Bild, nicht unabsichtlich entstanden. Dabei hat der Regisseur besonders für diese Szene probiert, einen expressiven Charakter zu generieren und subtil durch die Lichtsetzung, ein expressionistisches Szenebild zu kreieren. Das gelingt auch, da die verschiedenen Lichtinseln separierte Flächen sind und eigenständige Formen bilden, die durch die Dramaturgie der Schauspieler unterstützt wird. Es sind Ruhemomente in die dramaturgischen Höhepunkte eingebaut. Dies schafft neue Konzentrationsbrücken des Zuschauers und bewegt ihn selbst in ein emotionales Hochtief.

Solche Beispiele lassen sich in Genüge erläutern, da es handlungsstrukturell, sehr große Wirkung haben kann, expressionistische Elemente einzubauen. Expressionistische Merkmale ziehen sich bis in die moderne Filmlandschaft hinein und sind ein sehr wichtiges Stilmittel im Laufe der Zeit geworden. Jedoch gibt es auch spezielle Handlungs- und Inhaltsebenen, die solch einen Einbau verhindern und es nicht von Vorteil ist, diese expressionistischen Elemente in das Konzept mit einzuschließen.

Bei künstlerischen Ausübungen die immer subjektive Wahrnehmung voraussetzen, darf man im Allgemeinen nicht von Grenzen oder Barrieren sprechen. Denn die künstlerische Stilisierung weist auch Hindernisse auf, die nicht umgangen werden können.

2.2 Grenzen des expressionistischen Films

Der Kunststil Expressionismus musste sich im Laufe der Geschichte verschiedenen Kompromissen beugen. Sein Sinn des Lebens, wie es oft floskelhaft umschrieben wird, ist ganz klar nur die Verbindung zwischen Rezipient und Kommunikator. Also die Erbauung, im metaphorischem Gehalt, einer Brücke zwischen dem Sender einer bestimmten Information und dem Empfänger. Der expressive Ausdruck im Film ist auch kein anderes Werkzeug und dient dem gleichen Zweck. Ferner musste auch dieser sich dem Medium anpassen und hat sich den gesellschaftlichen und inhaltlichen Eingriffen gebeugt. Der Zuschauer im 21. Jahrhundert, natürlich gibt es auch Einzelfälle, sehnt sich nicht mehr nach einer bis in die Tiefen des intentionalen Abgrunds durchdrachten Struktur und will auch nicht aus dem Dekor und der übertriebenen Kameraführung, emotionale Verbindungen der Schauspieler lesen. Die Gesellschaft hat sich im Punkt Konsum von Kunst radikal verändert.

Der Erfolg des Kinos erklärt sich nach Rudolph Kurtz, „aus seinem Eingreifen in ein biologisches Bedürfnis von höchster Allgemeinheit. Der Kräfteverbrauch des Tages, der systematische Abbau der Zellen, fordert in den abendlichen Arbeitspausen die Umstellung zum Zellaufbau, der während des Schlafes sich vollendet. Dieser Regenerationsprozess verlangt einen Zustand geistiger Ausspannung, der gewöhnlich von einem Gefühl der Leere begleitet wird. Hier setzt der Film ein. Er stellt neue Bedingungen für die physiologische Erneuerung her, er belässt dem Menschen seine passive Stimmung und erteilt ihm dennoch das Gefühl eines geistigen Beschäftigt-Sein, einer Erregung, die so mühelos aufgenommen werden kann, dass aktive geistige Leistungen gar nicht oder nur in einem Mindestmaß beansprucht werde.“⁴⁷

⁴⁷ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 126f, Zürich

Der Film ist ein Medium, der durch die richtige Struktur ein solches Spannungsgefühl aufbauen kann und Langeweile ausschalten kann. Die rasant lebende Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, die besonders durch den technologischen Fortschritt schnelllebiger geworden ist, braucht solch eine Möglichkeit, um sich der Realität zu entziehen, „ohne dass dieser Akt irgendeine Form geistiger Aktivität erfordert.“⁴⁸

Da der expressionistische Ansatz das Denken und die kognitive Verarbeitung von Zeichen und emotionalen Verbindungen mit einschließt und ein starker Grundstein dessen ist, stellt sich der expressionistische Film grundsätzlich entgegen. Dieses biologische Bedürfnis kann der Expressionismus nicht befriedigen, da „vielmehr die Neuordnung der Formelemente aus einer metaphysischen Absicht heraus den Sinn seiner Leistung ausmacht.“⁴⁹

Das ist der Grund, warum sich der Expressionismus im Film psychologisch besser angepasst hat. Wie auch in anderen Kunstarten ist der Mensch im Film der Gegenstand der den Kontakt zu dem Publikum herstellt. Das Drehbuch oder die Handlung prägt die Charaktere in dem Film und schaffen einen mehr oder minder starken Identifikationspunkt. Dabei kann sich die Kreativität im vollem Maße entwickeln und so den Protagonisten schaffen, wie auch immer man ihn sich vorstellt. Der handelnde Mensch muss sich nur dem Inhalt und den Rahmenbedingungen des Drehbuchs anpassen. Das heißt es können gänzlich innovative Charakterzüge erstellt werden, die zuvor noch kein Anklang gefunden haben. Der Mensch im Film, also die Person, die durch die Geschichte führt, wird immer der Bezugspunkt für das Publikum darstellen. Indem man ihn zu dem Zentrum der fortlaufenden Handlung macht, wird er automatisch ein führendes Element. Der Zuschauer identifiziert sich immer mit dem „Menschen“.

⁴⁸ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 126, Zürich

⁴⁹ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 127, Zürich

Wenn der Mensch nun nicht den Vorstellungen des Zuschauer entspricht oder die Seele dessen auf der Leinwand nicht wiedergespiegelt wird, entreißt man es schnell aus der Illusion. Die Verbindung die zwischen beiden existierte, kann auch nicht mehr wiederhergestellt werden. Der Zuschauer „ist grundsätzlich geneigt, die gewagtesten Exhalationen des Geistes noch als möglich zuzugeben.“⁵⁰

Das liegt an der enormen Vorstellungskraft unseres Gehirns, da es sich unterbewusst durch komplexe Denkprozesse, Sachen versinnbildlicht. Es gibt da die Erfahrung, die als Filter dient und die Informationen passieren muss, dadurch setzt jede Person seine eigenen Rückschlüsse und erachtet, basierend auf diesem Prinzip, Sachen für real oder surreal. Die Handlung des Films muss in den Augen des Zuschauers als „wirklich“ angesehen werden, damit keine Flucht aus dem Gebilde entstehen kann. Umso natürlicher und wirklicher der Film ist, desto mehr entspricht er der biologischen Denkweise des Gehirns. Da entspringt die Quelle des „absoluten Films“, der auch in diesem Zusammenhang seine Stärke sieht. In den letzten Jahrzehnten wurde die Bedeutung jener Stilrichtung wichtiger und die Bevölkerung wurde mit einer Reizüberflutung der Filmindustrie versorgt. Der kommerziellen und wirtschaftlichen Seite des Films kam dieser Schritt sicherlich entgegen, da man mit ihm ein größeres Publikum, durch seine simpel gestrickte Struktur, erreichen kann. Es konnten nun Gesellschaftsschichten aller Altersgruppen und intellektueller Wissensstände zusammen den gleichen Film konsumieren. Der Naturgegenstand ist laut Rudolf Kurtz „neutralisiert und aller Begleitgefühle entkleidet. Linie und Fläche sprechen als Raumkomponenten: erscheint ein Naturgegenstand, ist er Element im Raum, ist sein geistiger Gebrauchswert völlig bedeutungslos.“⁵¹

Der eigentlichen Natur des Films entspricht es daher, sich ohne größere Voraussetzungen in die Imagination des Zuschauers einzuordnen. Jeder Film wurde mit dem Grundgedanken geschaffen, Wiederhall in der Gesellschaft zu finden und nicht nur in dem Keller der Regie zu verderben.

⁵⁰ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 127, Zürich

⁵¹ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 127, Zürich

In diesem Kontext lässt sich dann ganz klar festlegen, dass die wirtschaftliche Seite immer in engem Zusammenhang mit dem Medium Film zu sehen ist.

Der Expressionismus ist da nur eine Randerscheinung, da es durch seine differenzierte Darstellungsweise, zu sehr polarisiert – das gilt für die Gegenwart und kann sich im Laufe der Geschichte natürlich in verschiedene Richtungen neigen.

So sehr die Gesellschaft in Beruf und Bildung durch umweltgegebene Faktoren beeinflusst wird und sich dadurch gesellschaftliche Schluchten bilden, sind es doch Merkmale die uns zu einem Individuum machen und so gleiche Wesenszüge entwickelt werden. Egal in welchen kulturellen oder religiösen Kreisen wir aufwachsen, es entstehen immer gemeinsame Interessen, die durch unseren Charakter vorherbestimmt sind. Darauf baut das Medium Film. Film ist in eine Art Kunst, die ohne eine ausgewogene Geldquelle nur in Ausnahmefällen entstehen kann. Dies macht es gleich zu einem kapitalistischen Baustein. Der Film ist abhängig vom Markt und von der Industrie. Wenn sich der expressionistische Film diesen Bedingungen unterordnet, „besteht, rein industriell gesprochen, eine Chance für ihn.“ Um so mehr er Teil der filmwirtschaftlichen Planungen sein will, desto mehr verliert er sein Gesicht und „verliert sich in industrielle Unwirklichkeit.“⁵²

Der expressionistische Stil ist jedoch eine Möglichkeit den filmischen Darstellungsspielraum zu erweitern und durch seine einzigartigen Eigenschaften den Zuschauer auf eine besondere Weise emotional berühren zu können. Abgesehen von den gegenwärtigen Anforderungsprofilen erfolgreicher Filme kann der Expressionismus positive Impulse ausstrahlen.

⁵² Ralf Bell und Claudia Dillmann (Hrsg.)(2010); *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Seite 309, Ostfildern

2.3 Romantische Tendenz

Arnold Hauser betont die enge Relation expressionistischer Bewegung mit „den idealistischen und mystischen Tendenzen.“⁵³ Durch die angespannte Situation um den Ersten Weltkrieg herum, wächst die Krisenstimmung und die bis dahin dominante Stilrichtung Impressionismus, verliert „seinen Zusammenhang mit dem Naturalismus und verwandelt sich, namentlich in der Dichtung, in eine neue Form der Romantik“ - den Expressionismus. Anfänglich wurde der expressionistische Film nur durch die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts gespeist und durch einen absichtlichen Verzicht auf die genaue Darstellung wirklichkeitsnaher Elemente, wurde der Expressionismus schon früh mit der romantischen Literatur verknüpft.⁵⁴ Sie ist auch der Gründungspunkt expressionistischen Handelns. Expressive Merkmale im Film können nur durch ein Zusammenspiel von Drehbuch und Gestaltungsmittel befruchten und die Intention zu vollkommener Blüte verhelfen.

Die Romantik spielt im expressionistischen Film eine besondere Rolle, da sie Geschichten ähnlich dramatisiert und realitätsfern darstellt. Der Hintergrund der auslösenden Absicht ist ähnlich. Jürgen Beidokat geht sogar weiter und bezeichnet „die Ballung zum Geistigen, Idealistischen“ als „Ausdruck einer übersteigerten Subjektivierung in der künstlerischen Widerspiegelung. Beides trifft für die Romantik und den Expressionismus zu.“⁵⁵

Romantische Handlungen sind auch meist durch sehr expressive Charaktere geprägt, die in Ihrer Art besonders aus dem gesellschaftlichen Schemata herausstechen. Dabei gewinnen sie durch selektiven Einsatz expressionistischer Merkmale an Ausdruckstärke.

⁵³ Hauser, Arnold (1972): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., Beck'sche Sonderausgabe, Seite 920ff, München

⁵⁴ Hauser, Arnold (1972): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., Beck'sche Sonderausgabe, Seite 928, München

⁵⁵ Toeplitz, Jerzy (1976): *Geschichte des Films 1895 – 1928*, Bd. 1, Verlag Rogner u. Bernhard, Seite 223, München

Im Allgemeinen kann man sagen, dass die romantische Literatur als ein guter Nährboden expressionistischer Drehbücher anzusehen ist. Die Struktur und die inhaltlichen Ebenen bieten sich natürlich nicht in allen Fällen für einen Film an, der durch seine Haupthandlung emotionalen Widerspruch im Zuschauer auslösen will und nicht nur zur Unterhaltung dienen soll.

3. Wahrnehmung expressiver Elemente im Film

Bei der Kunstrichtung Expressionismus geht es allein um den Ausdruck innerlicher Gefühle, die über ein Medium nach Außen transportiert werden sollen. Im Film stellt der Expressionismus eine differenziertere Wahrnehmung gegenüber anderen Stilrichtungen dar. Als dramaturgische Einwirkung auf das Publikum, kann man expressive Gestaltungsmittel im Film beschreiben. Dabei steht neben dem Expressionismus der Rezipient im Mittelpunkt. Das Publikum der Gegenwart kennt sich im anpassen neuartiger Dinge aus und weiß, seit der medialen Überflutung künstlerischer Tätigkeiten, seine eigenen Eindrücke zu konservieren.

So ist die menschliche Verarbeitungsfähigkeit sehr anpassungsfähig und weiß Signale in Kontext zu setzen. Der Zuschauer im expressionistischen Kino wird, wie in keiner anderen Stilrichtung des Films, zu einem bestimmten Verhalten regelrecht gezwungen. Er kann nicht in jeder Einstellung des Films beliebig seine Erfahrungen frei von subtilen Emotionsträgern generieren. Durch die Montage von handlungsträchtigen Szenen mit dem Hintergrund der Expressivität, kann man besondere Teile des Films akzentuieren und andere mit Absicht vernachlässigen. Der Film zeichnet sich durch seine Distanz zum Publikum aus. Damit ist nicht die örtliche Entfernung, sondern die emotionale Nähe gemeint. Im Expressionismus, wird „durch den Zusammenbruch traditioneller Werte und Normen das Prinzip der Distanz nicht mehr aufrecht erhalten.“⁵⁶ Es ist laut Benjamin und Krakauer ein „zerstreuter Zuschauer“ um den es sich im expressionistischen Kino handelt. Er fordert eine Rezeption, „die Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examiner, doch ein zerstreuter.“⁵⁷

Die Gefahr liegt dabei in den Händen des Zuschauers, indem er sich der „distanzlosen Vergewaltigung“⁵⁸ der ungewollten Empfindungen aussetzt. Er sieht sich außerdem mit, aus der Dunkelheit auftauchenden Schauspielern, durch den Zuschauerraum geschleuderten Wortfetzen und hektischen Szenenwechseln, konfrontiert.

⁵⁶ Kandinsky, Wassily (1976): *Theorie des Expressionismus*, Hrsg. Otto Best, S.198

⁵⁷ Kandinsky, Wassily (1976): *Theorie des Expressionismus*, Hrsg. Otto Best, S.205

⁵⁸ Müller, Georg (1962): *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und es Films*, Konrad Triltsch Verlag, Seite 208, Würzburg

Das ist ein Vorgang der auf eine beabsichtigte Schockwirkung abzielt. Die unkonzentrierte Wahrnehmung ist dann ein Symptom tiefgreifender Änderung der Aufnahme von Erlebten und so kommt der Film der unkonzentrierten Wahrnehmung durch die Zuschauer entgegen.

Die These, dass expressionistische Ansätze in Filmen die Wahrnehmung dieses Mediums verändert, wenn nicht sogar verstärkt, wird mit dem Blick auf die sinnliche Verarbeitung des Menschen unterstützt.

Der Expressionismus macht sich oftmals der Diversität von Formen, Farben und Klängen zu nutze. Dadurch probieren Künstler bestimmte Nuancen der menschlichen Gefühlswelt widerzuspiegeln. Emotionen sind sehr stark mit der Verarbeitung von Sinnen verknüpft und können auch nur schwer bis gar nicht aktiv vom Menschen getrennt werden. Dafür braucht es dann auch ein spezielles Training, um diese Eigenschaft vorzuweisen. Im Laufe der Zeit haben sich bestimmte sensorische Muster gebildet, die sich aus Emotion und Form zusammensetzen. So impliziert man mit der Farbe Blau, immer eine kühle oder kalte Stimmung. Im Gegensatz dazu, werden schrille Klänge in Zusammenhang mit dem Bild einer frohen Person, nicht als froh wahrgenommen, sondern wirkt auf den Betrachter eher unangenehm und gruselig. Dieses Prinzip wird oft in Horror- oder Thrillerfilmen wie „The Silence of the Lambs“ dargestellt um eine andere Form der Angst zu generieren.⁵⁹ Dies gelingt nur durch die Verknüpfung von Sinnesindrücken mit Erfahrungen in Form von Gefühlen.⁶⁰

Dies machen sich auch expressionistische Filmschaffende zu nutze und so werden Stimmungen mithilfe von Klängen, Farben, Schatten und expressiven Gestiken intensiviert. Und dadurch, dass man quasi die Sinneswelt des Zuschauers mit einbezieht, bekommt er ein anderes Verhältnis zum Film. Er wird mehr in die Welt hineingezogen. Früher haben sich Regisseure wie Lang oder Wiene auch expressiv an der Gestaltung der Bühne ausgetobt und regelrecht die Emotionswelt der Darsteller plastisch im Bühnenbild wiedergegeben.

⁵⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0102926/>

⁶⁰ <http://www.mediadesk.uzh.ch/articles/2013/problemloesen-lenkt-die-verarbeitung-von-sinneseindruecken.html>

Jedoch wird dies heute nicht mehr so häufig praktiziert, lediglich in Kunstfilmen findet eine solche Bühnendarstellung noch ab und zu Anklang.

Die Bereiche denen sich Filmschaffende expressionistischer Merkmale bedienen, haben sich auf Musik, Mimik, Gestik, Bokeh, Kameraführung, Lichtsetzung, Farbschema, Raum und Zeit konzentriert. Wobei es sich beim Räumlichen nur noch um die Form und die Größe handelt. Das Gefühl von Einsamkeit, Verlorenheit und Selbstverliebtheit kann und wird oft mit der Darstellung eines Darstellers in einem überdimensionalen Raum verdeutlicht.

3.1. Vergleich zu anderen Storytellingmöglichkeiten

Um die differenzierte Auffassung von expressionistischen Elementen darstellbar zu machen, wird der Expressionismus im Film nun im Vergleich zu einer anderen Storytellingvariante betrachtet, dem S3D-Verfahren. Bei diesem Verfahren, wird die Beschaffenheit des menschlichen Sehens nachgeahmt. Durch die zwei unterschiedlichen Bilder die das menschliche Auge wahrnimmt, wird durch dessen Zusammensetzung durch das Gehirn, eine dreidimensionale Ansicht erzeugt. So ähnlich ist es bei der Stereoskopie im Film. Über eine Überlappung von zwei erzeugten Bildern und einer dafür angefertigten Brille, entsteht der Eindruck einer wahrnehmbaren Tiefe.⁶¹

Der Gebrauch von S3D als Stilmittel unterscheidet sich in vielen Punkten von dem Expressionismus im Film, hat aber die Veränderung der Wahrnehmung auf den Rezipienten als Gemeinsamkeit. Das S3D-Verfahren legt den Fokus auf die Intensivierung des Films. Durch eine wirklichkeitsgetreuere Darstellung des Films gelingt es, den Zuschauer noch mehr in die Handlung zu involvieren. Dieses Verfahren ist jedoch abhängig von dem Genre für das es genutzt werden soll. Wie man in den Kinosälen heutzutage feststellen kann, sind die Mehrheit der 3D Filme aus dem Action-Genre. Bei diesem Genre kommt der dynamische Aspekt der bildlichen Umsetzung dem S3D-Verfahren entgegen. Bomben explodieren, Schüsse fallen, Sachen fliegen durch die Luft. Bei solch Szenarien kann das S3D seine volle Wirkung entfalten.

⁶¹ Block, Bruce / McNally Phil (2013): *3D Storytelling: How Stereoscopic 3D Works and How to Use it*, Focal Press, Seite 4, Burlington

Durch die Parallaxenverschiebung wirkt es so, als ob die Sachen einem selbst entgegenfliegen, wenn nicht sogar vorbei. Das zieht eine Intensivierung der Spannung nach sich, da man sich regelrecht mit dem Actionhelden durch den Film kämpft. Das zweite Genre in dem S3D oft eingebaut wird, sind Animationsfilme.⁶² Dort ist es so, dass sie in der Entwicklung des Films die Möglichkeit einer digitalisierten 3D-Erzeugung haben. Dabei richten sie die Welten und die Handlung auch nach dem 3D Prinzip aus und kreieren Fabelwelten mit schwebenden Objekten und stereoskopischer Tiefe.⁶³

Der große Unterschied der Wahrnehmungsveränderung in Bezug auf die Nutzung von expressionistischen Elementen in einem Film ist die kognitive Ebene. Das Stilmittel „3D“ macht sich des kognitiven Denkens gebrauch und versetzt den Menschen in eine reale Welt. Durch die Erweiterung der Leinwand um die vertikalen Bildebene⁶⁴, ist das menschliche Auge und das Gehirn höheren Denkansprüchen ausgesetzt gegenüber dem reinen zweidimensionalen Bild. Besonders Gefühle von Angst und eine gewisse Grundeinstellung hat dies zu Folge, da sich das Gehirn quasi vor aus der Ecke kommende Gestalten und entgegenfliegenden Messern vorbereitet. Das Genre des Drama oder allgemein ruhigere und von der Erzählstruktur gediegenere Filme sind diesem Stil nicht sonderlich angetan, da sie eben keine besonderen bildlichen Eigenschaften aufweisen um eine Wirkung zu unterstützen. Eine romantische Szene zwei sich liebender Personen, berührt in den meisten Fällen in zweidimensionaler Darstellung wie in dreidimensionaler.

Der Expressionismus im Film macht sich dabei ganz andere Eigenschaften zu nutze. Der Empathie. Er verbindet erlebte visuelle bzw. auditive Formen und Gegenstände mit Emotionen, dies hängt natürlich von Erfahrungen des Rezipienten ab. Jedoch bedienen sich Regisseure, die sich einem bestimmten Publikum mit ihrem expressiven Stilmittel annähern wollen, natürlich oft an gesellschaftlichen Konventionen. So werden rote Elemente schnell zu Hass- oder Liebesobjekte und stürmende Winde über einer Getreidewiese implizieren gleich eine aufkommende Stimmung.

⁶² <http://www.imdb.com/search/keyword?keywords=3d-sequel-to-2d-film>

⁶³ http://www.imdb.com/title/tt1436562/?ref_=fn_al_tt_1

⁶⁴ Block, Bruce / McNally Phil (2013): *3D Storytelling: How Stereoscopic 3D Works and How to Use it*, Focal Press, Seite 9f, Burlington

Der Zuschauer weiß, es passiert gleich etwas.

Es geschieht alles unterbewusst und er wird dadurch in eine tiefere Gedankenwelt gezogen. Dies ist der relevante Unterschied zu dem Stilmittel des 3D-Verfahrens.

4. Formanalyse von „The Mirror“

„Möge jeder, der dies wünscht, sich meine Filme wie einen Spiegel anschauen, in dem er sich selber erblickt.“⁶⁵ Dies waren die Worte von Andrej Tarkovskij, in Bezug auf seinen 1975 erschienenen Film „The Mirror“. Seine Aussage kann als Aufforderung dem Zuschauer gegenüber gesehen werden, das Geschehen auf die eigenen Erfahrungen zu beziehen. Andrej Tarkovskij, ein noch junger Filmemacher aus Russland, der in einem kommunistischen Umfeld großgeworden ist und sich auch über kulturelle Grenzen hinwegsetzen musste, um seine filmischen Ideen in die Tat umsetzen zu können. 1969 hat er sich in einem Interview wie folgt biographisch wiedergegeben: „Ich bin 1932 an den Ufern der Wolga geboren, in dem Haus meines Großvaters, wohin meine Eltern zur Erholung gefahren waren. Dann [...] eine Menge uninteressanter Details. Ich habe die Musikschule abgeschlossen und mich drei Jahre lang mit Malerei beschäftigt, all das während der Schulzeit. Dann begann der Krieg. Wir sind an meinen Geburtsort zurückgegangen. Als der Krieg zu Ende war, habe ich die Oberschule abgeschlossen. 1952 habe ich im Institut für orientalische Sprachen arabisch gelernt. Dieses Institut habe ich nach zwei Jahren verlassen, weil ich verstanden habe, daß mir das nicht lag... Kennen Sie die arabische Sprache? Das ist eine mathematische Sprache – alles gehorcht Gesetzen, in die man Wortwurzeln einführt, um eine neue Qualität zu erreichen: die Deklination oder einen anderen grammatischen Status. All das war nichts für mich. Dann habe ich zwei Jahre an geologischen Untersuchungen in Sibirien gearbeitet.“

⁶⁵ Tarkovskij, Andrej (1988): *Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein Berlin, dritte erweiterte Neuauflage, Seite 211, Berlin

Danach, 1954, bin ich ins W.G.I.K. eingetreten, in die Klasse von Michael Romm. 1960 habe ich das W.G.I.K. verlassen. Meine Diplomarbeit war der Film: „Die Straßenwalze und die Geige“. Sie war wichtig für mich, weil ich durch sie meinen Kameramann Vadim Yussow und den Komponisten Wjatcheslaw Owtchinnikow kennen gelernt habe. Mit beiden arbeite ich weiterhin.“⁶⁶ Sein Film „The Mirror“ wurde zu einem Meisterwerk der modernen Filmkunst und hat mit seiner unkonventionellen Erzählweise, Freunde und Feinde gefunden. Er hat eine künstlerische Weise den Film verkörpert und so meinte Ingmar Bergman, ein skandinavischer Filmregisseur, „wenn Tarkowskij für mich der Größte ist, dann deshalb, weil er dem Kinematographen etwas beigebracht hat – in seiner Besonderheit – : eine neue Sprache, die es ihm erlaubt, das Leben als eine Erscheinung, das Leben als einen Traum wahrzunehmen.“⁶⁷ Viele Persönlichkeiten kommen jedoch mit dieser Art der Erzählstruktur nicht zurecht. Diese ist der sachlich-denkenden Person zu komplex und undurchdringlich. Sie sehnt sich nach einer Handlung die sich gedanklich zerbröseln lässt. Für die russische Filmbehörde war „The Mirror“ zu unübersichtlich und verschachtelt und stufte ihn sogar als „mystizistisch und schwerverständlich“⁶⁸ ein und verhinderte anfangs Aufführungen.

Der Inhalt des Films gibt die reflektierte Sicht unseres Protagonisten Alexei wieder, der in mehreren rückblickenden Szenen seine Vergangenheit, den Umgang mit seiner Mutter und die sozialen Missstände aufarbeitet. Ein sterbender Mann in seinen Vierzigern, erinnert sich an seine persönlichen Momente. Dadurch verarbeitet er Dinge, die von der jüngsten Geschichte des gesamten russischen Volks erzählen. Es ist wie eine distanzierte Sicht durch einen Spiegel, um emotionalen Schutz zu bekommen. Eine autobiographische Tendenz ist in dem Drehbuch zu erkennen, da sich Tarkovskij nach dem Verlassen des Vaters, mit der Mutter durch schwere Zeiten begeben musste.

⁶⁶ Tarkovskij, Andrej (1986): *Dossier Positif-Rivages n° 303*, Anm. Übersetzung des Verfassers, Editions Rivages, Seite 86, Paris

⁶⁷ Tarkovskij, Andrej (1986): *Dossier Positif-Rivages n° 303*, Anm. Übersetzung des Verfassers, Editions Rivages, Seite 80ff, Paris

⁶⁸ Tarkovskij, Andrej (1993): *Der Spiegel. Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*, Limes, Seite 313, Berlin

In einigen selbst verfassten Gedichten und Äußerungen, meinte er das es sich um einen autobiographischen Bezug handelte und so hat er sich „in diesem Film [...] zum ersten Mal dazu entschlossen, unmittelbar und vorbehaltlos von dem zu sprechen, was für [ihn] das Wichtigste und Wertvollste, das Intimste ist.“⁶⁹ Er bildete ein geschlossenes Werk, das durch seinen expressiven Charakter und der Sicht aus dem Inneren des Jungen, seine gewaltige Erzählstruktur erhält. Man denkt gar, dass sich dieser Film wie ein Balsam um die Wunden des Kindes legt und so sind die Bilder auch durch dessen Begierde geleitet. Es ist die Wahrnehmung des Kindes, also werden emotionale Hintergründe mit den existierenden Bildern in Zusammenhang gesetzt. Gefahren werden durch expressionistische Gestaltungsmaßnahmen dramatisiert dargestellt und frohe gar liebende Momente kommen der engelshaften Erscheinung gleich. In der Wahrnehmung des kleinen Jungen stellt die Mutter das Zentrum der Liebe dar. Sie ist die Zuflucht vor dem Ungewissen und Beschützer des hilfsbedürftigen Jungen.

Eine Scheune brennt im Regen. Die Sonne scheint durch ein Fenster und fordert quasi dazu auf die Türe zu öffnen. Als sich die Türe öffnet, wird der dunkle Flur durch die Lichtquelle erhellt. Ein kleines Mädchen hält einen brennenden Feuerstein in ihrer Hand und der Film überblendet ins Schwarz. Der narrative Erzähler lässt einen Vogel fliegen und es kommt ein rasanter Schnitt zu der Einstellung eines sonnigen Feldes. Diese Andeutung, also die Flucht des Vogels aus der Hand des Erzählers und damit aus der Einstellung, spiegelt die Überlappung zeitlichen Sphären der Erinnerungs- und Realitätsebene wieder. „The Mirror“ reflektiert nicht einfach Licht durch das Prisma der Erinnerung, sondern bricht es förmlich durch. Jede Handlung des Films, sei es ein Schnitt, ein Rückblick oder eine Erinnerung, wird von dem Erzähler verzerrt dargestellt. Dieser Erzähler stellt den Film und die Kamera dar. Er ist in dem ganzen Film nicht einmal zu sehen und teilt uns seine Wahrnehmung mit. Seine körperlose Stimme leitet den gesamten Film und auch die Charaktere. So stellt sein Körper die Arbeit an sich dar. Der Körper ist der Film.

⁶⁹ Tarkowskij, Andrej (1988): *Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein Berlin, dritte erweiterte Neuauflage, Seite 152, Berlin

Es gibt sogar zwei Stimmen die sich in dem Film abwechseln und den Narrator geben. Der poetische Erzähler wird von Arseni Tarkovskij gesprochen, der Vater des Regisseurs, der unter anderem auch die Gedichte des Films geschrieben hat, während die Ich-Person durch die Stimme von Innokenti Smoktunovsky dargestellt wird. Dies steht im Kontext zu der Identitätsverschmelzung der Charaktere, der Vater wird zum Sohn, während die Mutter zur Ex-Frau und der Sohn zum Vater in der Jugend wird.

Dabei findet auch eine Überschneidung in der Realität statt, wo der Vater seinem eigenen Ich – Ignat - sagt: „er solle das Glas weglegen.“ Die wiederkommenden Erscheinungen der Charaktere und Darsteller, sogar eine Reihe von Erinnerungen und Reflexionen, setzen die Realitäten, über die Film-Zeitachse hinaus, in Verbindung. Die Montage in „The Mirror“ stellt eine Vereinigung von Erinnerungen dar und schafft daraus eine Vielzahl an Identitäten. Die Sichtweise eines Prismas ist diesem Film dargestellt, die Sicht aus der Illusion wird immer gewährt und so ist in jeder Szene ein Spiegel in eine andere Welt vorhanden.

Der Film ist in seiner Darstellung der handlungsträchtigen Themen, besonders durch die unkonventionelle Erzählweise, intensiv. Die Struktur des Films lässt keine Schlussfolgerungen zu und basiert auf dem Prinzip der Erinnerung. Der Regisseur baut den Film sehr komplex und diskontinuierlich auf und schafft durch die Montage der Vergangenheitsszenen eine eigene Dramaturgie im Film. Sie sind in Zusammenhang, mit in der Realität stattfindenden Ereignissen, emotional verknüpft. Dem Regisseur war dieser Film sehr wichtig, da es seine eigene Wahrnehmung beinhaltet. Es war ihm ein Anliegen, den Film auf eine intensivere Ebene dem Zuschauer zu präsentieren. Er zielt klar auf die Wahrnehmung des Menschen ab und ist sich der platten Erzählstruktur zuwider. Dies ist auch der Grund warum er auf den ersten Blick schwer zu verstehen ist und von autoritären Institutionen nicht als verständlichen Film eingeordnet wurde. Eine expressionistische Tendenz ist zu erkennen. Er ist kein Film der durch kognitives Denken, dem menschlichen Verstand einen Aufschluss in die Handlungsstruktur eröffnet, sondern der durch emotionale Zusammenhänge und Empathie die Handlung erschließt.

4.1 Dramaturgie

Die Dramaturgie in „The Mirror“ ist die wichtigste Komponente in Andrej Tarkovskys Film. Die Charaktere von der Mutter in den Erinnerungspassagen und Natalya, werden von Magarita Terechowa dargestellt.⁷⁰ Dies ist ein besonders schwieriger Punkt in der Umsetzung des Films. Es müssen leichte Nuancen zwischen den Charakteren der Mutter und Natalya existieren, um die Handlung in zwei separate Stränge teilen zu können. Jedoch die Aussagen des Vaters und die Intention, diese beiden Persönlichkeiten in dem Drehbuch sehr ähnlich wirken zu lassen, kommen dieser Absicht entgegen. Die Emotionen der Schauspieler sind besonders durch die sozialen Umstände gezeichnet.

Der Krieg und der Tod, die Bestandteil öffentlichen Alltags geworden sind, haben die emotionale Ebene der Charaktere abgestumpft. Eine differenzierte Beziehungsebene, ist das Resultat. Ein Gedicht von Arseni Tarkovskij, Autor der verwendeten Gedichte in „The Mirror“, beschreibt den Wesenszug der Gesellschaft sehr gut:

Ich vertraue nicht Vorahnungen und ich fürchte nicht Omen. Ich fliehe

nicht vor Verleumdung, noch Gift. Es gibt keinen Tod.

Wir sind alle unsterblich. Alles ist unsterblich. Fürchte dich nicht

vor dem Tod mit siebzehn Jahren, noch mit siebzig.

Es gibt nur die Wirklichkeit und Licht.

Es ist weder Dunkelheit, noch Tod

in dieser, unserer Welt.

Wir haben den Strand erreicht und ich

⁷⁰ http://www.imdb.com/title/tt0072443/?ref_=nv_sr_3

bin einer von denen, die die Netze ziehen, wenn die
Unsterblichkeit kommt in den Reihen. Lebe
in einem Haus, und es wird nicht bröckeln. Ich werde beschwören
ein Jahrhundert des Willens, tretet ein
und baut mein Haus darin. Darum
ihr Kinder und ihr Ehefrauen, teilt mein Brett, der Tisch
serviert Urvater und Enkel: Die Zukunft ist jetzt entschieden.⁷¹

Eine sehr expressionistische Haltung ist den Charakteren eingebläut. Sie handeln nicht aus Angst gegenüber dem Thanatos, sondern sonnen sich im Licht der Unendlichkeit. Mit der expressionistischen Absicht haben die Darsteller von „The Mirror“ die Aufgabe, das Medium als Transmitter zu dem Zuschauer zu zerstören. Sie geben deshalb keinen künstlerischen Ausdruck wieder, sondern ein expressives Gebilde aus Wortlaut, Darstellung und Gebärde. Die Schauspieler sahen die Verpflichtung, ihre naturalistische Umgebung in ihren Ausdruck mit einzubinden. Tarkovskij setzte dabei vielmals den Spiegel als Kompositionsmittel ein, um den Begriff des Naturalismus in der Handlung zu minimieren. Mit dem Sinn des Regisseurs, die umgebende Welt, in eine geistige zu transportieren, hat sich der Umgang in dramaturgischer Hinsicht enorm geändert. Es gibt keine außerordentlichen Natureinflüsse, auf die Darsteller eingehen müssen.

Der expressive Ausdruck, der in den meisten Szenen, die Handlung dominiert, wird durch die Mimik und Gestik der Darsteller transportiert. Die Charaktere der Mutter und von Alexei, sind in ihrer Struktur so kompliziert, dass die Kombination von Erinnerungssequenzen mit den expressiv gestalteten Übergängen der Schauspieler, den Sinn dahinter leichter zu verstehen geben.

⁷¹ <http://www.planetlyrik.de/arseni-tarkowski-auf-der-anderen-seite-des-spiegels/2011/09/>

5. Expressionistische Merkmale im Film „The Mirror“ (1975) von Andrej Tarkovskij

Andrej Tarkovskij hat sich oft auf den Expressionismus bezogen und durch präzise Verwendung expressionistischer Elemente, die Handlung auf die emotionale Ebene transportiert. Im Folgenden werden nun drei wichtige Merkmale erschlossen, die in expressionistischer Hinsicht wichtige Punkte der Visualisierung darstellen. In den Bereichen der Lichtsetzung, Kinematographie und des Spiegels hat sich der Regisseur expressiven Mitteln bedient, um besondere Szenen intentional anzupassen und zu intensivieren.

5.1 Lichtsetzung

Das Einsetzen von Licht in der Kunst wurde schon in der Malerei als Kompositionsmitel eingesetzt und ist auch im Film ein sehr relevanter Visualisierungspunkt. Das modellieren von Lichtquellen, Schattenflächen und der Gradation trägt in erheblichem Maße der Wahrnehmung bzw. Empfindung der Szene bei. Andrej Tarkovskij und sein lichtsetzender Kameramann Georgi Rerberg haben sich der Intention des Films auch in Hinsicht auf die Lichtgestaltung der expressionistischen Darstellung verschrieben.⁷² Zu aller Erst ist einzubringen, dass er zu der Visualisierung der zwei zeitlichen Ebenen, einmal die Erinnerungen des Kindes Alexei und zum anderen die Realität, unterschiedliche Farbgebungen benutzt. Die Gefühls – bzw. Gedankenwelt von ihm wird in Schwarzweiß Aufnahmen interpretiert. Durch die Wahl, die quälenden Memoiren des Jungen in einen ganz eigenen Stil darzustellen, hat er die Möglichkeit Zusammenhänge zwischen der Realität und der Imagination zu kreieren. Diese Mittel setzt er auch ein, um dem Zuschauer das emotionale Befinden des Darstellers zu schildern. In den Erinnerungsaufnahmen ist die Lichtsetzung viel intensiver und gerichteter. Es existieren harte Kanten und kaum eine gleichmäßige Gradation – ein Lichtverläufe, ist zu erkennen.

⁷² <http://www.imdb.com/title/tt0072443/>



Abbildung 7: Szene aus "The Mirror", TC:00:02:13, Memoire des Protagonist

Diese Variante wurde auch schon in „Das Cabinet des Dr. Caligari“ verwendet und ist Mittel, um die in der Szene stattfindende Handlung zu konkretisieren. Wichtig dabei ist, eine gerichtete Lichtquelle dem Szenario zuzufügen. Somit erscheinen die geordneten Raumverhältnisse nur als Lichtträger. Wie in der Abbildung 5 oben zu sehen, ist eine starke Lichtquelle von rechts oberhalb des Bildrandes gesetzt und wirft einen, der Bewegungslinie des Jungen Schauspielers parallelen, Schatten. Um es nicht zu abstrakt wirken zu lassen und einen rückblickenden Charakter zu gestalten, haben sie in dieser Szene eine leichte Aufhellung von der rechten Seite dazugegeben. Dadurch setzt sich die Handlungsebene klar vom Hintergrund ab und wirkt wie eine Darstellung im Raum - es erinnert an ein Theaterstück. Des Weiteren hat sich Tarkovskj einen Kniff einfallen lassen, den es erlaubt den Zuschauer aus der Realität des Films zu reißen und ihm klar macht, dass es sich um eine zwanghafte Erinnerung des Darstellers handelt. Er hat es wie eine subjektive Aufnahme der eigentlichen Filmaufnahme aussehen lassen, indem er den Schatten der Tonangel im Bildrand links oben zeigt.

Jeder wird sofort aus dieser Realität gerissen und einem wird der Surrealismus des gezeigten Bildes klar. Durch die Stilisierung des Bildes wird, in diesem Fall, eine kognitive Gedankenbrücke gebildet. Der Zuschauer setzt nun mit diesem Bild eine zwanghafte Erinnerungswahrnehmung des Protagonisten zusammen. Dies ist für den weiteren Verlauf der Geschichte unabdinglich und kreiert eine subtile Spannungsbrücke, indem eine eigene emotionale Ebene entsteht. Der verwendete Hauptscheinwerfer, der sowohl den Protagonisten als auch den Ton akzentuiert, greift diese beiden Gegenstände aus dem Bild und verbirgt alle übrigen. Diese Eigenschaft kommt dem expressionistischen Gedanken entgegen.

Es gibt keine natürliche Lichtgestaltung und die visuelle Konzeptionierung ist ganz klar auf den Wesenscharakter ausgerichtet. Selbst die Szenen die in der Natur spielen und durch natürliches Tageslicht geführt werden, existiert ein addiertes Kunstlicht, welches eine visuelle Hülle bildet und so die Emotion einfacher darstellt.



Abbildung 8: Szene aus "The Mirror", TC:00:33:28, Gespräch von Alexei mit Frau

In der Szene um TC:00:33:28 redet Alexei mit seiner frisch getrennten Frau. Diese Szene ist eine Erinnerungsszene Alexeis, die durch eine Entflammung des benachbarten Hauses erweckt wurde. Nachdem die Erinnerung beendet ist, entsteht das Gespräch des Vaters, mit seiner Ex-Frau, über ihre Ähnlichkeit zu seiner Mutter. In Abbildung 8 ist ihr – Maroussias - kommunikativer Blick mit ihm zu sehen.

Die Lichtsetzung ist sehr dominant und man kann aus dem Stil das Verhalten der Frau lesen. Sie ist abweisend und unnachgiebig, es gibt keine Situation in der sie auf Alexei eingeht. Alexei antwortet auf ihre Äußerung, dass beide noch nie menschlich miteinander reden konnten, mit der Aussage, dass „selbst wenn ich mich einfach an meine Kindheit erinnere und an Mutter, dann hat Mutter immer dein Gesicht.“ Er bezeichnet sie sogar als „Spiegelbild“ seiner Mutter. Dieses Gespräch zwischen den beiden, ist so handlungsträchtig und wichtig für den Film, dass es auch visuell angepasst werden musste. Durch die warme Kante von der rechten Seite, liegt der Fokus auf der abgewendeten Seite, sie ist visuell separiert von ihm. Der Kontakt kann nicht zustande kommen und sie handelt gleich in zwei Bedeutungsebenen durch den Spiegel. Sie ist das Spiegelbild der Mutter und die visuelle Anordnung stellt die Haltung zur Beziehung dar. Ihre wechselhafte Persönlichkeit hat, laut Alexei, die Familie zerstört.

Die Erinnerung an die Mutter, wird durch akzentuierte Lichtsetzung verschönert dargestellt. Auf der anderen Seite ist die Darstellung seiner Frau auch heroisch und geheimnisvoll, aber unmaskiert dargestellt. Die Beleuchtung wurde nach Tarkovskys Vorstellung, den Szenen angepasst und hat eine Wirkung auf die Wahrnehmung. Dadurch, dass sich ein expressionistisches Konzept hinter der Lichtgestaltung befindet, muss die inhaltliche Ebene nicht immer von der Erzählstruktur leben und kann sich in dem expressionistischen Ausdruck rehabilitieren. Die Beleuchtung trägt nicht nur dazu bei, die Schauspieler in Szene zu setzen, sondern verfolgt einen tiefgründigen Sinn der Empfindung. Durch die unterschiedlichen Einstellungen, die den subjektiven Ausdruck der Dinge sichtbar machen sollen, wird der Film in den Expressionismus geführt. Die Beleuchtung ist ein Stilmittel dieses Films und „die Differenzierbarkeit der Lichtquelle, die ihre gestaltende Kraft in der Kinematographie ausmacht.“⁷³

⁷³ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 59, Zürich

5.2 Kinematographie

Die bildhafte Darstellung von Sachen, dem Szenebild, der Mimik und Gestik der Charaktere und noch viele Nuancen mehr, die den Film zu einem unverwechselbaren machen, wird durch die Kameraarbeit zeitlos festgehalten.

In der Arbeit des Kameramanns liegen viele Möglichkeiten den Film in bedeutenden Dingen zu beeinflussen. Sie stellt die Sicht des Rezipienten dar, also das, was man auf der Leinwand sieht. Das heißt, ein zu früher Schwenk von dem Protagonisten, ein zu hell belichtetes Bild oder eine unscharfe Darstellung können eine komplett andere Wirkung auf den Zuschauer auslösen und die emotionale Einstellung in eine andere Richtung treiben. Über die eigentliche Aufnahme des Bildes hinaus, stecken in der Verarbeitung dieser, noch viele weitere Perspektiven. Im Laufe der Geschichte haben sich unterschiedliche Aufnahmeverfahren für gewollte Wirkungen herauskristallisiert. In der Auswahl von Einstellungsgröße, Kamerabewegung, Unschärfe, Brennweite und Kamerastil stehen dem Kameramann unendliche Möglichkeiten zur Verfügung.

Georgi Rerberg wurde von Tarkovskij mit der Aufgabe betraut, eine ausgewogene, ausdrucksstarke Bildführung zu kreieren. Im Kollektiv haben sie dies durch verschiedene Stils erfüllt. Die Kameraarbeit zeichnet sich durch eine sehr ruhige und gezielte Kameraführung aus.⁷⁴ Es ist zu bemerken, dass sie eine subjektive Wahrnehmung widerspiegelt und der Aufnahme, der emotionalen Handlung, dient. Um den Fokus auf eine besonders wichtige Stelle zu legen, setzt Rerberg keine Kamerafahrt ein, um noch eine perspektivische Verzerrung zu bekommen und den Bezug zu der Realität beizubehalten, sondern nutzt den Zoom. Er verändert die Brennweite des Zoomobjektivs, um einen größeren bzw. kleineren Bildausschnitt zu bekommen. Dies ist ein künstliches Mittel und gleicht nicht der menschlichen Verarbeitung von Bildern. Damit will er eine differenzierte Wiedergabe des Inhalts. Zu der Kameraarbeit zählt auch die Lichtführung. Diese stellt ein visuelles Gesamtkonzept dar.

In der Folgenden Szene wird das erkenntlich.

⁷⁴ http://www.reverseshot.com/article/mirror_tarkovsky

Eine sehr expressive Darstellung des innerlichen Wandels von Alexei, nachdem er mit seiner Mutter, eine alte Bekannte besucht hat. Seine Mutter hat ihn in ein Zimmer gebracht, weil sie etwas mit der Hausherrin besprechen muss. Davor hat seine Mutter ihn wieder vorschreibend behandelt und ihm keine Freiheiten gewährt. Es ist ein sehr ausdrucksstarkes Mittel, das Befinden und den Wandel von charakterlichen Wesenszügen durch Lichtwechsel zu zeigen und darzustellen. Die Subtilität, die in solchen Szenen steckt, lässt sich nicht vom geistigen Verstand ausblenden.



Abbildung 9: Szene aus "The Mirror", TC:01:21:17, Alexei's Blick in den Spiegel

Die Einstellung startet mit Alexei, der sich in das Zimmer setzt und zu Boden schaut. Er ist nass von dem regnerischen Wetter, er tropft den Boden voll. Sein Blick wandert hoch zu der hölzernen Wand, wo seine Augen einen Spiegel erblicken. Er sieht Spiegelbild und durch die eintretende klassische Musik, wird klar, dass es ein innerlicher Gedankengang des Kindes fortläuft. Er reflektiert die geschehene Ereignisse, besonders in Bezug auf die sozialen Missstände und der Umgang mit seiner Mutter.

Die Kamera fängt an, sich auf den Spiegel zuzubewegen. In Abbildung 9 ist die Anfangsposition des Kamerazooms abgebildet. Durch die Bewegung wirkt die Szene gedankenschwer, es ist ein sehr dramatisierendes Gefühl. Man fühlt innerlich mit dem Jungen mit. Durch die Zufahrt auf den Spiegel, blickt Alexei / Ignat uns direkt an. Die Mimik von ihm, ist zu sehen und umso ausdrückstärker, da man selbst die beobachtende Komponente einnimmt. Die Aufnahme fängt in einer halb-nahen Einstellung an, siehe Abbildung 9, und endet in einer Nahaufnahme von ihm, siehe Abbildung 10.



Abbildung 10: Szene aus "The Mirror", TC:01:21:31, Alexei's Blick in den Spiegel

Kurz vor dem Ende der Bewegung der Kamera, ändert sich plötzlich das Licht. Es entsteht ein ganz anderes Führungslicht. Das in Abbildung 7 noch existierende warme „Key-Light“ von der linken Seite, wurde mit einem leichten Übergang durch ein blaues, kühles Licht von der rechten Seite ausgetauscht. Dieser Wechsel ist ein metaphorischer Wandel und bezieht sich ganz klar auf das Innere des Jungen.

Er hat in diesem Moment, eine emotionale Veränderung durchlebt. Dies stellt einen charakterlichen Plot dar, weil er nach dieser Szene anders handeln wird und sich differenziert in der Inhaltsebene fortbewegen wird. Diese Szene ist nur so ausdrucksstark, weil sich Tarkovskij expressionistischen Elementen bedient hat. Die klare Zentrierung und Fokussierung auf den Protagonisten, in Zusammenhang mit der darstellenden Formebene des Spiegels und dem metaphorischem Lichtwechsel zieht eine sehr expressive Wirkung nach sich. Die Darstellung durch den Spiegel ist eine weitere große expressionistische Maßnahme und kehrt das Innere nach außen, die Gefühle werden ausgedrückt.

Durch gezieltes Einsetzen von Kamerabewegungen, optischen Täuschungen, wie den Zoom, und eine sorgfältige Auswahl an dokumentarischen Aufnahmen, zur Darstellung der Erinnerungsebene, wirkt das Kamerakzept schlüssig. Es unterstützt die Intention des Regisseurs. Durch ein ausgewogenes Lichtkonzept, das in Zusammenarbeit mit der schauspielerischen Gestik und Mimik, das Kamerakzept unterstützt, wirkt auf die Visualisierung ausdrucksstark und kann so den expressiven Charakter verstärken.

5.3 Spiegel

Der Spiegel stellt im expressionistischen Film einen sehr wichtigen Gegenstand dar. Es gibt keine materialistische Sache, die so oft verwendet wird, wie der Spiegel und so ist es auch kein Zufall, dass Andrej Tarkovskij seinen Film danach benannt hat. „The Mirror“ setzt den Spiegel als ein sehr expressives Gestaltungselement ein und generiert dadurch eine differenzierte Ansicht auf die Charaktere der Geschichte. Der Spiegel ist ein Tor zu einer anderen Welt. Ihn kann man in metaphorischer Weise auf mehrere Ebenen anwenden und generiert verschiedene Ansichten. In „The Mirror“ reden die Charaktere, um Natalya und des Vaters oft über den Spiegel. Der Blick ist lediglich indirekter Natur. Diese Tatsache zeigt den persönlichen Stand der beiden zu einander. Man merkt, dass sie nicht gut miteinander auskommen. Es ist eine distanzierte Sicht auf den jeweils anderen. Durch den Blick in den Spiegel bekommt man ein Gefühl der größeren Entfernung, die zwar nur rein visueller Natur ist, jedoch auf den Betrachter große Wirkung ausübt. Auch die Protagonisten fühlen sich in diesen Momenten sicherer, da auch sie sich in der Illusion befinden.

Bei der Intention des Blicks in den Spiegel, handelt es sich eher um den sublimierenden Blick des sokratischen Schülers ins Auge des Philosophen, der den Blick in Reflexion umschmilzt, oder den erlösenden Spiegelblick des augustinischen Gläubigen in Gottes Schöpferauge.⁷⁵

Es ist ein wahrnehmender Einblick aus der Sicht des Filmschaffenden, der eine Welt in die der emotionalen Kontraste schafft.

Die Reflexion des Spiegels, also der Blick aus dem Spiegel, zielt insbesondere auf das Phänomen als Spiegelung ab, das darin besteht, dass der Autor sich selbst zitierend in den Spiegel seines Werkes blickt. Schaut nun eine andere Person in diese Reflexion, dann ist es keine Doppelung, sondern eine Art Wiedererkennung als Zuschauer. Man fühlt sich in den Charakter ein, der die Intention der Handlung widerspiegelt. Ein emotionales Tor zu dem Zuschauer ist entstanden.

⁷⁵ Böhme, Hartmut (1988): *Sinne und Blick. Zur mytho-poetischen Konstitution des Subjekts, in Natur und Subjekt*, Seite 215 ff, Frankfurt am Main

In der Szene von Abbildung 9 ist es so, dass sich Natalya gar nicht aus der Parallellwelt befreien kann, ohne einen äußerlichen Eingriff, durch den subjektiven Blickwechsel von des Vaters. Die Kamera schwenkt auf Ignat, da ihn der Vater belehren will, dann wieder zurück auf Natalya. Durch diesen Einstellungswechsel war sie in der Lage dem Spiegel zu entkommen und steht ihm nun gegenüber.



Abbildung 11: Szene aus "The Mirror", TC:01:35:12, Alexei's Blick in den Spiegel

Der Spiegel birgt viele Möglichkeiten um einen Handlungsstrang in verschiedenen Varianten darzustellen. Dies ist der Grund warum er bei Regisseuren, die einen expressionistischen Hintergrund verfolgen, ein gern gesehenes Stilmittel ist. Bei „The Mirror“ hat Tarkovskij den Spiegel als Portal zu der Seele verwendet und ein komplexes Gebilde um die Ebenen der Realität und Vergangenheit kreiert.

6. Stil des expressionistischen Films

Der expressionistische Film ist nicht nur dadurch geprägt, dass man willkürlich Elemente dieser Stilrichtung in Filme einbaut. Es handelt sich mehr um einen Organismus, der durch die Symbiose von expressiven Merkmalen mit den strukturellen Vorgaben entsteht. Dieser nährt sich aus dem entstandenen Gebilde und formt eine neue Wirklichkeit des Films. Es ist nicht so, als ob man lediglich eine expressive Ausdrucksform dem Schauspieler ans Herz legt und dieser auf der Grundlage dessen, einen komplett neuen Kontext bildet. Es muss ein ausgewogenes Konstrukt sein, das sich mithilfe des Drehbuchs entwickeln muss. Ein eindeutiger emotionaler Wandel ist nachvollziehbar und „alle Komponenten werden ergriffen und zweckmäßig umbildet.“⁷⁶

Der Begriff „Stil“ ist anfänglich noch nicht in Gebrauch zu nehmen. Erst wenn die Verwendung von expressionistischen Wesensmerkmalen im Film ein charakteristisches Verhalten darstellt und die Wirklichkeit des künstlerischen Individuums begriffen wird, kann man es als expressionistischen Stil bezeichnen. Das Wort Stil versinnbildlicht eine Harmonie, die in sich geschlossen ist. Wenn man nun eine künstlerische Richtung einem Medium zufügt, kann man nicht automatisch von einem harmonischen Konstrukt sprechen. Der Film zeichnet sich besonders aus der Zusammenarbeit verschiedener Künste aus und so ist es umso schwieriger eine ausgewogene Charakteristik zu schaffen. Wenn die Arbeiten der Regie und Kamera nicht aufeinander abgestimmt sind und die Abteilungen ihre eigene künstlerische Richtung einschlagen wollen, kommt es schnell zu Unstimmigkeiten. Diese wirken sich dann unruhig auf das Gesamtkonzept des Films aus. So geht das mit jedem Element im Film, die mehr oder minder aufeinander aufbauen und sich gegenseitig beeinflussen. Der Wille einen Stil des Expressionismus zu forcieren, erzeugt nur ein Ausmaß an Dilettantismus und das erzeugt oft ein peinliches Gefühl. Einige Filme der großen Produktionsstudios sind nur auf marketingrelevante Strukturen aus und schaffen so ein Konglomerat aus verschiedenen geldbringenden Kriterien, so muss der Protagonist eine bestimmte Persönlichkeit sein und die Handlung lediglich durch eine kurze, nichtssagende Sexszene unterbrochen werden.

⁷⁶ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: *Nachdruck der Ausgabe von 1926*, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 109, Zürich

Im Endeffekt hat dies keine handlungsträchtige Bedeutung und wirft einen aus dem Film. Manche empfinden dies oft bei dem gegenwärtigen „Genuine-Film“, der hauptsächlich aus industriellen und finanziellen Gründen entstanden ist.⁷⁷

Um aber eine Harmonie zu schaffen, müssen alle Elemente aufeinander abgestimmt sein, dadurch wird eine Filmwirkung geschaffen. Wenn also ein expressionistisches Anliegen des Regisseurs und der Produktion entsteht, müssen Kompromisse geschlossen und Hindernisse aus dem Weg geräumt werden. Damit ist gemeint, dass flüssige Übergänge entstehen sollen und eine innere Einheit dadurch zur Blüte kommt. „Expressionistische Elemente im Film sind noch keine Bürgschaft für Stil – im Gegenteil, es handelt sich um einen so wirksamen Explosivstoff, dass er leicht die gestaltende Kraft des Regisseurs auseinanderreibt und den Rahmen des Films unwiederbringlich zersprengt.“⁷⁸

Visionen stehen am Anfang eines jeden Films und bestimmen die Richtung des inhaltlichen und visuellen Konzepts. Es gehören viele Aspekte dazu, den Film zu einem wachsenden Organismus zu machen und ihn handlungsstark zu gestalten. Besonders die wegweisenden Komponenten, die vor dem Dreh, sogar vor der Produktion, entstehen, sind für expressionistische Ansätze enorm wichtig.

Auf Ihnen baut der Film sein Gerüst.

⁷⁷ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 109, Zürich

⁷⁸ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 110, Zürich

6.1. Manuskript

Im Manuskript werden die Visionen der Filmschaffenden festgehalten und daraus eine Grundstruktur gestaltet, um den Film zu verwirklichen. Dieses literarische Werk gilt als Leitfaden der ganzen Handlung und ist nicht nur Teil des Films, sondern das Manuskript oder auch Drehbuch, ist der Film. Alle Szenen, alle Dialoge, jede einzelne Sekunde des am Ende produzierten Films, ist in diesem Werk schriftlich festgehalten. Deshalb lässt sich die Arbeit an einem Manuskript für eine filmische Idee, in keiner Weise einschränken. Es existiert eine unendliche Freiheit. Die Freiheit der Literatur, denn es ist nichts anderes als das. „Der Standort der Formelemente, vom Szenenkomplex bis zur winzigen Pointe, die Proportionen der geistigen Entfaltung, die Tongebung der Gefühlswelt sind in dieser schriftlichen Bedienungsanleitung für den Film markiert.“⁷⁹ Es ist die vollendete Geschichte die in dem Manuskript verfasst wird und mit dessen Hilfe die Produktionen, sich um die Realisierung bemühen kann. Meist ist es so, dass der Drehbuchautor Ideen entwickelt und seine Arbeit an Dritte verkauft, kann aber auch in Zusammenarbeit mit Dritten entstehen, sei es Regisseur, Schauspieler, oder Produzenten. Eine weitere Variante stellt der Autorenfilm dar, hinter diesem Begriff steckt die Entwicklung, Verfassung und Umsetzung durch eine einzige Person. Das heißt, dass eine Person das Drehbuch entwickelt und schreibt und meist als Regisseur das Script auf Leinwand bringt. Andrej Tarkovskij, ebenfalls ein passionierter Autorenfilmer, schwur auf diese Variante, da es laut seiner Ansicht eine viel intensivere Arbeit darstellt und diejenige Person den Stoff quasi lebt und verinnerlicht hat. Wenn diese Kombination aus Autor und Regisseur nicht der Fall ist, kann der Regisseur erst mit der Individualisierung des Drehbuchs, seine Intention in die Produktion einfließen lassen. Erst dann ist er in der Lage, die Handlung in einen bildlichen Raum einzuordnen. Jedoch bleiben ihm Änderungen an der inhaltlichen Struktur des Drehbuchs meist verwehrt. Denn die Rechte liegen bei dem Autor. Aus diesem Grund kann ein expressionistisches Werk nicht auf einem normal gestalteten Drehbuch basieren.

⁷⁹ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 113, Zürich

Der expressionistische Film beheimatet eine nicht der Realität entsprechende Umwelt und benötigt deshalb auch einen inhaltlich differenzierten Lebensraum.

Deshalb ist es eine Grundvoraussetzung für expressionistische Absichten, dass eine Distanz zum Normalen bzw. täglichem Dasein gewährleistet ist. „Das rohstofflich Seltene ist das gangbarste Surrogat für eine Steigerung des Daseins in eine Höhe, in der die täglichen Erlebnisse ihren eigentlichen Ton verlieren und nur noch als Sinn, Form und Schicksal erscheinen.“⁸⁰ Einer der ersten, der ein Manuskript an den expressionistischen Stil angepasst hat, war wie kann es auch anders sein, Robert Wiene in Zusammenarbeit mit Carl Meyer und Hans Janowitz. Die Handlung, die daraus entstanden ist, habe ich schon in der obigen Analyse des „Cabinet des Dr. Caligari“ aufgeschlüsselt. Dieses Manuskript, zeichnet sich aus, metaphorische Ebenen durch die rein dichterische Arbeit zu schaffen. Es handelt von selbstverständlichen Erlebens und dadurch entreißt es den Zuschauer aus den gewöhnlichen Rahmen: „die Gestalten werden Formen einer kompositionellen Absicht. Der äußere Vorgang dampft sich ein, verwandelt sich in dynamische Spannung, die Sparsamkeit der Handlung stellt die Möglichkeit her, sie in immer feiner rhythmische Verhältnisse aufzulösen.“⁸¹

Auch das Drehbuch von „*The Mirror*“ wurde, durch seine dynamische Erzählstruktur und der selbstgestalteten Prosa, in eine bestimmte Richtung geleitet. Dies war in der letzten Fassung des Drehbuchs auch vollkommen ausgeschöpft und leitet Tarkovskij förmlich, durch Wiederholungen, Satzumstellungen und rhythmisches Arrangement der Worte, in die gewollte Grundeinstellung in Bezug auf die Interpretation. Expressionistische Literaturwerke, die zu der Umsetzung von Filmen dienen, haben eine außergewöhnlichen literarischen Ausdruck und eine erzählerische Dichte. In einem weiteren Stück des Autors Meyers, kann die Intensität solch eines literarischen Manuskripts abgesehen werden. Es wird in „*Silvester*“ die „Transformation des Menschen in eine geistige Gestalt innerhalb des Filmraums illustriert“:

⁸⁰ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 114, Zürich

⁸¹ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 114, Zürich

In der Konditorei

Leicht aufhellend.

Gesamt: Qualm. Rauch. Trübes Licht. Es klimpert das Klavier.

Und!

Während immer neue Gäste kommen herein [sic!]: Rennen die Kellner

Durch aller Lachenden und Betrunkenen Lärm.

Und!

Am Schanktisch. Der Mann. Er schafft. Für viele.

Doch!

Größer: Da er eine Lage jetzt eben hat erledigt.

Und er eine Sekunde sich Luft macht:

Blickt er zur Türe jetzt rückwärts.

Irgendwie erwartungsvoll.

Und!

Jetzt!

Unvermittelt. Noch winkt er einen Kellner. Dann:

Er geht. Rasch. Nach rückwärts.

Meyer schafft es dem Drehbuch, durch reine Kombinationen von Wörter und Satzgefügen, den Inhalt der Zeit zu entziehen. Es ist kein zeitlicher Zusammenhang zu schaffen und der ausführende Regisseur Lupu Pick meinte dazu: „Ich war, als ich das Manuskript las – ergriffen von der Ewigkeit der Motive.“

Viele gestalterischen Komponente im Film werden mit gänzlich anderen Aufgaben versehen, so dienen sie nicht mehr nur dem Schauplatz, sondern haben eine metaphysische Funktion und sind ein sehr effektives Gestaltungsmittel geworden.

Die expressionistische Haltung dieses Stücks wird durch psychologische Ausdrucksformen erklärt. Des Weiteren kann man feststellen, dass Meyer die Dynamik eines klar erfassten Weltausschnitts gestalten will, aber Pick legt das Gewicht vom Konstruierenden zum Interpretierenden. Natürlich ist es wieder Voraussetzung des Films, eine in sich enthaltene Rhythmik aufzuweisen. Es ist sicherlich von Vorteil, einem dem Endprodukt Film unterstützendes Manuskript zu haben, aber nicht eine Bedingung für einen expressionistischen Ansatz.

Das einzige was aber definitiv geklärt werden sollte, bevor der eigentliche Produktionszeitraum beginnt, ist die Richtung in welche der Film gehen soll. Es können auch noch aus einem Drehbuch wichtige Segmente extrahiert werden, um so ein expressionistische Basis zu gewährleisten. Jedoch muss man auf die Bedeutungsverschiebung aufpassen, die oft durch kleine Änderungen im Manuskript entstehen können. Bei einem Drehbuch, das auf rhythmisches Verhalten als sein Lebensimpuls angewiesen ist und dieses dann auch noch in eine bürgerliche Ebene eingeordnet wird, liegt der Fokus zwangsläufig auf den seelischen Vorgängen. Wenn solche Änderungen des Drehbuchs einfach vorgenommen werden, ohne eine Absicht dahinter zu vermuten, wird das die Intention des Films verändern. Es treten ähnliche Probleme auf, wenn sich ein expressionistisch eingestellter Drehbuchautor mit einem psychologisch handelnden Regisseur, zur Realisierung eines Projekts zusammenfindet.

Es sollte immer ein Kompromiss gefunden werden, um die verschiedenen Ansichten zu vereinen und so trotzdem ein expressionistisches Vision zu verpacken. Oft ist es die Kunst eines expressionistischen Manuskripts, das „Verstehen“ und „Mitfühlen“ durch rhythmische Neuordnungen des Bildraumes und die Konstruktion der Gebärde, zu erzeugen.

6.2. Regisseur

Wie das Wort Regie schon andeutet, handelt es sich um die führende Tätigkeit der Realisierung eines Films. Der Regisseur ist die Sonne in dem System. Also derjenige bei dem alle Fäden zusammenführen und einen Knoten bilden. Nur durch die Regie im Film lässt sich eine Struktur fortführen, da er der Koordinator der restlichen Abteilungen wie Kamera, Kostüm, Bühne, Maske, Ton und Musik ist. In seinen Händen gedeiht der Film zu einem Organismus. Jede Betonung, Färbung oder Streichung von Elementen ist seinen Vorstellungen unterzuordnen. An seiner Arbeit, ist am Ende das Gefüge des Films auszumachen. Es treffen so viele unterschiedliche Faktoren bei dem Produktionsprozess aufeinander, die ohne einen wegweisenden Filter, keine Chance haben, zu einem einheitlichen Gebilde zu werden. Dabei weist jeder einzelne Regisseur andere Stile auf und nur dies garantiert eine breit gefächerte Filmlandschaft. Als Regisseur muss man den Überblick behalten und sich seinen Visionen und Vorstellungen bewusst sein. Die Kooperation, mit Schauspieler, Kameramann, Produzenten und dem Drehbuchautor, soweit er die letzten zwei nicht selbst vereint, bilden den Grundstein der Visualisierung.

Er muss in der Lage sein, seine Ideen mit den restlichen Crewmitgliedern zu teilen und eine kreative Quelle schöpferischer Kraft darstellen, aus der sich jeder Teil des Films labend erfrischen kann. Der Expressionismus ist durch seine expressive Ausdrucksweise im Film visuell zu greifen. Jedoch ist man nicht in der Lage die Vorgänge hinter den Produktionen zu erfahren, dadurch bleibt die Person, die dieses Konzert der Elemente dirigiert im Hintergrund.

Andrej Tarkovskij hat sich auch dem expressiven Stil verschrieben und der Einbau dessen, in seine sonst dramatischen Filme ist ein Merkmal seiner Kreationen. Seine Werke sind auch durch den starken Ausdruck der Charaktere und die visuelle Expressivität der Dinge gezeichnet. Eigentlich verschreibt er sich nicht dem Expressionismus und ist von der inhaltlichen Erzählweise angetan, hat sich aber den neuartigen Merkmalen der Mise-En-Scene abgewandt.

Für Regisseure muss die Umsetzung des Gesamtgebildes durch einen Konsens aus der Dramaturgie und Handlung entstehen. Robert Wiene als weiteres Beispiel zu nennen, hatte damals noch keine Vorreiter und ist mit dem Gedanken an den Film gegangen, etwas Neues zu entwickeln. Durch sein Vorhaben, die zwei entgegengesetzten Parteien des Films, nämlich die Naturform der Darsteller und die Kunstform der Architektur und des Lichts, näher zu bringen, schaffte er dies.

Wie auch in Tarkovskys Werken, treten in Wienes drittem expressionistischen Film „Raskolnikow“ die Schauspieler in den Vordergrund und drücken den expressionistischen Willen des Regisseurs aus. Dabei werden gestalterische Elemente wie Licht und Dekoration eher nebensächlich und sind nicht mehr so akzentuiert in den expressionistischen Stil eingebaut, wie das bei „Das Cabinet des Dr. Caligari“ noch der Fall war. Von vornherein spielen die Schauspieler, für einen Regisseur mit expressionistischer Ansichten, eine der wichtigsten Komponente. Karl Heinz Martin setzt, ähnlich wie Andrej Tarkovsky, von vornherein, ein sehr großes Augenmerk auf die Schauspieler. Er gilt als reiner Schauspielregisseur und kennt sich bestens mit der dramatischen Wirkung der Charaktere aus. Sie sind die Träger seiner geistigen Vorstellungen und transportieren die Information durch ihre Dramaturgie. Dadurch bekommen diese Charaktere eine eigene Daseinsberechtigung und er inszeniert um die dekorativen Merkmale herum. Er personifiziert bestimmte Wesenszüge von Charakteren im Film und manifestiert diese in deren Handlungssträngen.

Dadurch bekommt er den expressiven Stil, den er durch die Dramaturgie erreichen will. Die Schauspieler, die für den Cast ausgewählt werden, sind in den Augen des Regisseurs, in Hinsicht auf Aussehen und zwischenmenschlichen Merkmalen, den Charakteren im Film sehr ähnlich. Sie versinnbildlichen die Personen und so ist zum Beispiel „der dicke Mann [...] Urbild alles Dicken, gemalte Lichter überspringen hell den unförmigen Leib, um ihn mit aller Bestimmtheit als reine Form zu charakterisieren. Der Kassierer ist ganz Stilausdruck geworden, mager, unwirklich bleich, vom Licht, das ihm anhaftet, zerfetzt, mit dünnen Waldungen von Bart; die Vision eines durch einen geistigen Geburtsfehler verunglückten Defraudanten.“⁸²

6.3. Montage

Die Montage bezeichnet die Zusammensetzung des Films aus verschiedenen Szenen. Der Film wird in mehreren Szenen, die aus mehreren Einstellungen bestehen, gedreht und am Ende in der Postproduktion zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt. In diesem Schritt ist der Regisseur meist auch mit Verantwortung belastet, jedoch gibt es einen ‚Cutter‘ der die gesamten Daten und Filmrollen bekommt und entweder mit oder ohne die Regie, den Film schneidet. Dieser Prozess birgt eine komplett eigenständige Ebene im Film und zählt für viele Filmemacher als wahre Kunst des Films. Erst durch das aneinanderreihen von Einstellungen entstehen Szenen und aus diesen kann die inhaltliche Struktur wieder entwickelt werden. Die Montage zählt zu einem eigenständigen filmischen Stilmittel und ist mit viel Bedeutung versehen.

Durch das aufeinander schneiden von Bildern, werden Zusammenhänge einzelner Bilder geschaffen und die Absichten hinter der Szene kann erschlossen werden. Ein persönlicher Ausdruck entsteht und das Gesicht des Films wird sichtbar. Die Montage erschließt einen komplett offenen Handlungsspielraum der Kreativität.

⁸² Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 112, Zürich

Es ist nun möglich weitere Intensivierungsmaßnahmen zu tätigen, da es je durch Schnittstelle und Bildselektion, zu enormen strukturellen und wirkungsunterschiedlichen Wahrnehmung kommen kann.

Die Montage erschließt eine neue Darstellungsebene und gewährt den Filmschaffenden die Möglichkeit, durch den Schnitt komplett neue Dynamiken in den Handlungsstrang zu involvieren. Dadurch können besonders Faktoren der Zeit im Film beeinträchtigt werden. So kann ein Schnitt in der Komödie, der sich um 10 fps (Frames per Second) unterscheidet, eine ganz andere Intensität aufweisen und den eigentlichen Witz verstärken. Dies wird zum Beispiel oft in slapstick-ähnlichen Filmen angewandt.

Jean-Luc Godard, ein französischer Regisseur der 1980er Jahre, sieht die Montage als ein Teilgebiet der Mise-En-Scene, also der Anordnung des Raumes im Bild und meint, die „Montage macht nur das in der Zeit, was die Mise-En-Scene im Raum macht. Beide sind Organisationsprinzipien.“⁸³ Das kann man so nicht sagen, da es durchaus unterschiedliche Merkmale gibt. Allein die Tatsache, dass die Mise-En-Scene den Raum und die Montage die Zeit interpretiert, ist Annahme genug. Für Expressionisten ist dies ein wichtiger Punkt, denn damit sind sie in der Lage noch weitere Ausdrücke ihrer inhaltlichen Absichten durch gezielte Schnitte zu intensivieren.

⁸³ Godard, Jean-Luc (1956): *Montage, Mon Beau Souci*. In: *Les Cahiers du Cinema*. Seite , Paris

7. Fazit

Das Medium Film stellt eine künstlerische Weise dar, Geschichten in eine verständliche Hülle zu verpacken. Es sieht sich immer noch berufen, dies auf eine vielseitige Verständlichkeit auszuweiten und so entstanden für jegliche reale Lebenssituationen, filmische Ausdrucksformen und Storytellingmöglichkeiten. Dabei ist es jedoch wichtig die eigentliche Intention oder besser gesagt die inhaltlichen Strukturen zu wahren und sich nicht in der Erstellung und Nutzung von filmischen Stilmitteln zu verlieren. Es ist immer eine Entscheidung der Regie und visuellen Leitung eines szenischen Films, wie besondere Wesenszustände übermittelt werden sollen.

So zeigt der eine Regisseur für die Übermittlung von Trauer, das weinende Gesicht des Schauspielers und der andere zeigt noch nicht mal den Darsteller, sondern macht sich die Montage zu nutze und schneidet eine regnerische Szene dazwischen. Andrej Tarkovskij machte in diesem Zusammenhang ein, in meinen Augen, aussagekräftiges Beispiel und verwies auf eine Episode aus Kurosawas ‚Macbeth‘:

Wie löste Kurosawa die Szene, in der sich Macbeth im Walde verirrt?⁸⁴

Ein schlechter Regisseur hätte seinen Schauspieler natürlich in wilder Richtungssuche herumlaufen, ihn im Nebel an Bäumen und Sträucher stoßen lassen. Doch der geniale Kurosawa? Er findet für diese Szene einen Ort mit einem charakteristischen, sich dem Gedächtnis einprägenden Baum. Die Reiter umkreisen ihn dreimal, damit wir schließlich, wenn wir diesen Baum aufs neue sehen, begreifen, dass sie stets an derselben Stelle vorbeireiten, und daher auch begreifen, dass sie sich verirrt haben... Die Reiter jedoch wissen das immer noch nicht, weil sie schon längst von ihrem Weg abgekommen sind. [...] Mit einem Wort: Das Bild ist nicht etwa dieser oder jener hierdurch vom Regisseur ausgedrückter Sinn, sondern eine ganze Welt, die sich in einem Wassertropfen spiegelt.⁸⁵

Mit diesem Zitat drückt er nicht nur seine Begeisterung für Kurosawa aus, zeigt darüberhinaus auch auf, dass ein expressionistischer Ansatz nicht nur vorgegeben sein muss, sondern auch im Film erst geschaffen werden kann. Der Baum als expressionistisches Merkmal von Verlorenheit.

⁸⁴ Kurosawa, Akira (1957): japanische *Macbeth* – Adaption, „Das Schloß im Spinnenwald“

⁸⁵ Tarkovskij, Andrej (1988): *Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Ullstein Berlin, dritte erweiterte Neuauflage, Seite 127, Berlin

Damit ist alles gesagt, was gesagt werden muss und alles ausgedrückt, was ausgedrückt werden muss. Die inneren Zustände konnten mit einigen Handlungen geschildert werden. Man ist, durch den Einsatz von expressionistischen Mitteln, in der Lage Handlungsstränge und filmische Strukturen zu verkürzen und emotionale Brücken zu bilden. Was in eine veränderte Wahrnehmung in Bezug auf den Film resultiert, jedoch muss man sich den Auswirkungen bewusst sein. Es muss ein ausgeprägtes Bewusstsein existieren. Denn nur durch dieses, gelingt es den Expressionismus in den Filmstruktur einzubetten, ohne dass er aus dem Konzept herausfällt.

Der Expressionismus hat mit dem Film eine eher suggestive und unscharfe, als eine klare und strukturierte Beziehung. Es scheint jedoch so, als ob dank dieser Verbindung, der Expressionismus zu sich selbst gefunden hat. Der Film stellte eine distanzierte Kunstform für den so radikal-artistisch auftretenden Stil dar. Dadurch bereicherten sich beide gegenseitig. Die einzige Voraussetzung für den Gebrauch dieser Stilistik ist das Bewusstsein der Wirkung. Der expressionistische Stil ist durch seine ausdrückliche Intention emotionalen Charakters ausgezeichnet und kommt keinem anderen Stil gleich.

Viele Personen können jedoch mit dieser Variante nicht umgehen und haben, durch den modernen Konsum von Künsten, einen oberflächlichen Drang zu inhaltlich einfachen Strukturen. Jedoch wird es Situationen geben, die in einer so komplexen Gefühlsstruktur gefangen sind, dass sie nur im Stil des Expressionismus wiedergespiegelt werden können. Die reine und wahre Darstellung dieser, also die Entfesselung der Emotionen, kann dann durch die expressiven Merkmale geschaffen werden. Der expressionistische Film arbeitet jedoch noch am unauflöslichen Ineinander des Widersprüchlichen, indem er das Lebensnahe, Unmittelbare des Filmmediums mit einer forcierten Künstlichkeit, einem „Kunstwollen“ konfrontierte.⁸⁶

Anhand der analysierten Filme in dieser Arbeit und der aufgearbeiteten Historie des Expressionismus im Film, kann man den anfänglichen Aussagen von Ralf Bell entgegenprechen und sagen, dass das expressionistische Stilmittel weiter in der Filmwelt existieren wird.

⁸⁶ Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Auflage 22, Von Tiedemann und Schweppenhäuser (Hrsg), Suhrkamp, S. 496, Berlin 1996

Denn, nicht nur durch seine extrahierte Informationsübermittlung und unterbewussten Tragefähigkeit ist er ein wichtiger Bestandteil filmischen Ausdrucks.

Der Expressionismus kann auch definitiv als eine Bereicherung angesehen werden. Natürlich muss man ihn in einen „richtigen“ Kontext setzen und ihn nicht nur als Stilmittel einsetzen. Wenn man dies macht, ist er in der Lage, neue Wahrnehmungsebenen zu öffnen und den Gedanken hinter der Kamera in die Gefühlswelt der Zuschauer zu implantieren. Diese Eigenschaft entsteht hat er durch seine Ehrlichkeit und Radikalität gewonnen. Mehrere Autoren haben in Bezug auf den Expressionismus im Film lediglich die anfänglichen Versuche der 20er Jahre beachtet und haben sich nicht mit dem Expressionismus als Stilmittel, sondern als Genreabspaltung befasst. Sie sehen diese Kunstform als Tot an und denken nicht an ein Wiederkommen zu dem Film.

Jedoch in dem Kontext, dass es sowohl expressionistische Elemente in Filmen geben kann, eröffnet einen ganz anderen Horizont. Dadurch wird der Expressionismus, durch eben seine einzigartige Darstellung von Emotionen, in dem Medium Film eine Randscheinung bleiben. Aber er wird nicht aussterben und in den Abgründen der Historie der bildenden Künste versinken.

7.1 Perspektive des expressionistischen Films

Durch die vielen Elemente, die zu einem Film beitragen und seinen Charakterformen, ist es dem Film erlaubt sehr wandelbar zu sein. Die Geschichte dieses Mediums hat viele Stationen hinter sich und auch der expressionistische Film ist nicht am Ende seines Weges angekommen. Die deutsche Filmlandschaft hat sich enorm in den letzten Jahren verändert und in quantitativer Hinsicht Filme produziert. Dies ist vor allem dem gewachsenen Konsum von Filmen geschuldet. Die Filmproduktionshäuser haben natürlich probiert diesem neuentstandenen Verlangen nachzugehen und den Kinos und öffentlichen bzw. privaten Fernsehsendern die Ware zu liefern. In letzter Zeit konnte ganz klar die Tendenz zu einer qualitativen Neigung beobachtet werden. Die amerikanische Filmlandschaft hat da sicherlich einen großen Anteil daran, dass sich der Verlauf in diese Richtung gewendet hat. Jedoch muss man bedenken, dass sich der deutsche Film nicht alles dem großen Vorbild abgeschaut hat, denn der inhaltliche und strukturelle Aufbau unterscheidet sich noch immer gegenüber dem amerikanischen Pendant.

Das ist aber ganz klar dem Konsumenten zuzuschreiben. Die amerikanische Bevölkerung will im größeren Maße unterhalten werden und so spiegelt sich das auch in Form von liebenswürdigen, entschärften Charakteren und stachelloser Erregung wieder. Das deutsche Kino ist in diesem Punkt seinen Prinzipien treu geblieben und so stürzen sich Autoren auf inhaltliche Katastrophen und werfen die Charaktere in eine emotionale Fechtstellung.

Der Expressionismus wird als eigenständige Kunstform keine Achtung bekommen, aber man wird sich dem Einsatz expressionistischer Ansichten besonders im Film weiter zu Nutze machen. So wird es einfach Stimmungen geben die rein photographischer Weise nicht darstellbar sind und so ist die Patina einer beleuchteten Straße, wie sie in „Das Cabinet des Dr. Caligari“ zu sehen ist, nicht für Kamera und Objektiv sichtbar. Der zu erkennende Konsens muss in einer rein visuellen und unterbewussten Ebene vom Zuschauer abgeholt werden.

Die Kunstform des Expressionismus hat seine Zeit hinter sich und ist nicht mehr die aktuellste Ausdrucksform der Künstler auf der Weltbühne. Durch die weitreichende Wirkung des Begriffs „Expressionismus“ ist jedoch ein Aussterben vorgebeugt. Er wird in Formen der filmischen Kunst weiterleben und allein ihm ist es zu Schulden, dass das „neue Medium“ in den Zeiten ihrer Schwäche durch notwendige Impulse mit Lebensenergie bereichert wurde. „Wo nur immer Bewegung ist, wandelt sich die Welt – Gleichförmigkeit ist Lähmung der Seele. Alle Wege führen zum Ziel, aber nur der Blitz entzündet die Fluren.“⁸⁷

Im Allgemeinen kann man den Expressionismus als den Stil der Wirkung bezeichnen, der zum Tragen kommt, wenn es um geistige Erfahrungen und Erlebnisse geht, die greifbar gemacht werden sollen. Es ist klar, dass es den Zusammenhang zwischen naturalistischer Objekte und dem Expressionismus nie geben wird. In Bezug auf den Ausdruck im Film, wird er immer eine Formel darstellen, die sich dem inhaltlichen Konzept anbietet.

⁸⁷ Kurtz, Rudolph(1926): *Expressionismus im Film*, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Seite 131, Zürich

Aus diesem Grund wird er nie aus den Augen verloren gehen und sich immer als ausdrucksstarkes Stilmittel dem Film anbieten. Des Weiteren will man sich ab und zu auch gebrauch der verzerrten Darstellung und der differenzierten Wahrnehmung des expressionistischen Stils machen. Es liegt, wie in der Kunst so vieles, im Auge des Betrachters und so wird es immer Regisseure geben, die den expressiven Weg des Films einschlagen und sich dem Expressionismus verschreiben werden.

Literaturverzeichnis

Angel, Ernst (1920): Ein expressionistischer Film, in: Die Neue Schaubühne

Anz, Thomas (2001): Literatur des Expressionismus, Weimar

Balázs, Béla (1924): Der sichtbare Mensch, 2. Auflage, Halle

Bell, Ralf und Dillmann, Claudia (Hrsg.)(2010); Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern

Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Auflage 22, Von Tiedemann und Schweppenhäuser (Hrsg), Suhrkamp, Berlin 1996

Block, Bruce / McNally Phil (2013): 3D Storytelling: How Stereoscopic 3D Works and How to Use it, Focal Press, Burlington

Böhme, Hartmut (1988): Sinne und Blick. Zur mytho-poetischen Konstitution des Subjekts, in Natur und Subjekt, Frankfurt am Main

Dr. Brandt, Johannes (1920): „Expressionismus und Film“, in: Film-Kurier 6.1.1920

Von Cossart, Axel (1985) : Kino – Theater des Expressionismus, Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule/Bd.1, Essen

Dr. E. T (1910): Im Neopathetischen Cabaret, in: Der Demokrat, 52. Ausgabe, Berlin

Eisner, Lotte (1935): A Contribution to the Definition of the Expressionist Film, in: Paris – Berlin, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland, Paris

Godard, Jean-Luc (1956): Montage, Mon Beau Souci. In: Les Cahiers du Cinema, Paris

Gould, Michael (1976) : Surrealism and the cinema, South Brunswick, Seite170ff, Barnes

Greve, Ludwig u.a. (Hrsg.), Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm, Ausst.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller – Nationalmuseum Marbach a.N., München 1976

Hauser, Arnold (1972): Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 Bde., Beck'sche Sonderausgabe, München

Janowitz, Hans, Caligari. The Story of a Famous Story (nicht dat. Typoskript), New York Public Library, Theater Collection; zur Problematik dieses Skripts vgl. Uli Jung und Walter Schatzberg(1995): Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur, Berlin

Kaes, Anton (2009): Shell Shock Germany, Weimar Culture and the Wounds of War, Princeton / Oxford

Kaes, Anton (1978): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929, Tübingen

Kandinsky, Wassily (1982): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zu deutschen Literatur

Kandinsky, Wassily (1976): Theorie des Expressionismus, Hrsg. Otto Best

Kaul, Walter: „Bestandsaufnahme 70. Nicht nur expressionistisch und caligaresk“, in: Kaul 1970

Killen, Andrea (2009): The scene oft he crime, in: Film 1900. Technology, Perception, Culture, Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier (Hrsg.), New Barnet

Kurosawa, Akira (1957): japanische Macbeth – Adaption, „Das Schloß im Spinnenwald“

Kurtz, Rudolph(1926): Expressionismus im Film, aus: Nachdruck der Ausgabe von 1926, Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Hrsg.), 2007 Chronos Verlag, Zürich

Müller, Georg (1962): Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und es Films, Konrad Triltsch Verlag, Würzburg

Roberts, Ian (2008): German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow, London / New York

Schwitters Kurt (1960): Merz, in Paul Pörtner (Hrsg.), Literaturrevolution 1910 – 1925. Dokumente, Manifeste, Programme, Bd. 2, Neuwied

Schönberg, Arnold (1911): Breslauer Rede über 'Die glückliche Hand', in: Jelena Hahl-Koch, Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, München 1910 – 1920, Thomas Anz und Michael Stark (Hrsg.), Stuttgart

Tarkowskij, Andrej (1988): Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Ullstein Berlin, dritte erweiterte Neuauflage, Berlin

Tarkovskij, Andrej (1986): Dossier Positif-Rivages n° 303, Anm. Übersetzung des Verfassers, Editions Rivages, Paris

Tarkowskij, Andrej (1993): Der Spiegel. Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films, Limes, Berlin

Toeplitz, Jerzy (1976): Geschichte des Films 1895 – 1928, Bd. 1, Verlag Rogner u. Bernhard, München

Warm, Hermann (1970): Gegen die ‚Caligari‘-Legenden, Berlin

Zweiseitige Annonce der Decla in: Der Film, 1.2.1920

[http://deutsch-nachrichten.de/naturalismus_\(kunst\)](http://deutsch-nachrichten.de/naturalismus_(kunst))

<http://www.filmszene.de/die-anfänge-des-kinos>

<http://www.filmportal.de/thema/die-wichtigsten-deutschen-filme-chronologische-uebersicht>

<http://www.imdb.com/title/tt0102926/>

<http://www.imdb.com/search/keyword?keywords=3d-sequel-to-2d-film>

http://www.imdb.com/title/tt1436562/?ref_=fn_al_tt_1

http://www.imdb.com/title/tt0072443/?ref_=nv_sr_3

<http://www.imdb.com/title/tt0072443/>

<http://www.mediadesk.uzh.ch/articles/2013/problemloesen-lenkt-die-verarbeitung-von-sinneseindruecken.html>

<http://www.planetlyrik.de/arseni-tarkowski-auf-der-anderen-seite-des-spiegels/2011/09/>

http://www.reverseshot.com/article/mirror_tarkovsky

Anlagen

- Daten-DVD; beinhaltet die Filme „Das Cabinet des Dr. Caligari“ und „The Mirror“

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname